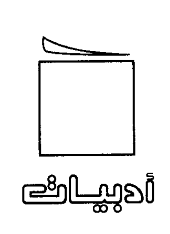
أدبيات

الصورة الفنية عند
النابغة الذبياني

**إشراف الدكتور محمود علي مكي**

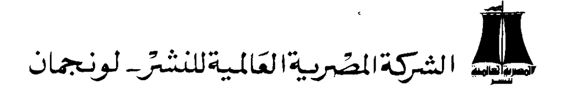
أستاذ الأدب الأندلسي – كلية الآداب بجامعة القاهرة

وعضو مجمع اللغة العربية




# الصُّورَة الفنيَّةَ عندَ النَابغـة الذبيَاني

تأليف خالد محمد الزواوي



١٠ أ شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر



**الطبعة الأولى ١٩٩٢**

رقم الإيداع ٥٦١٣ / ١٩٩٢
الترقيم الدولي ١ - ٠١٠٩ - ١٦ - ٩٧٧ ISBN

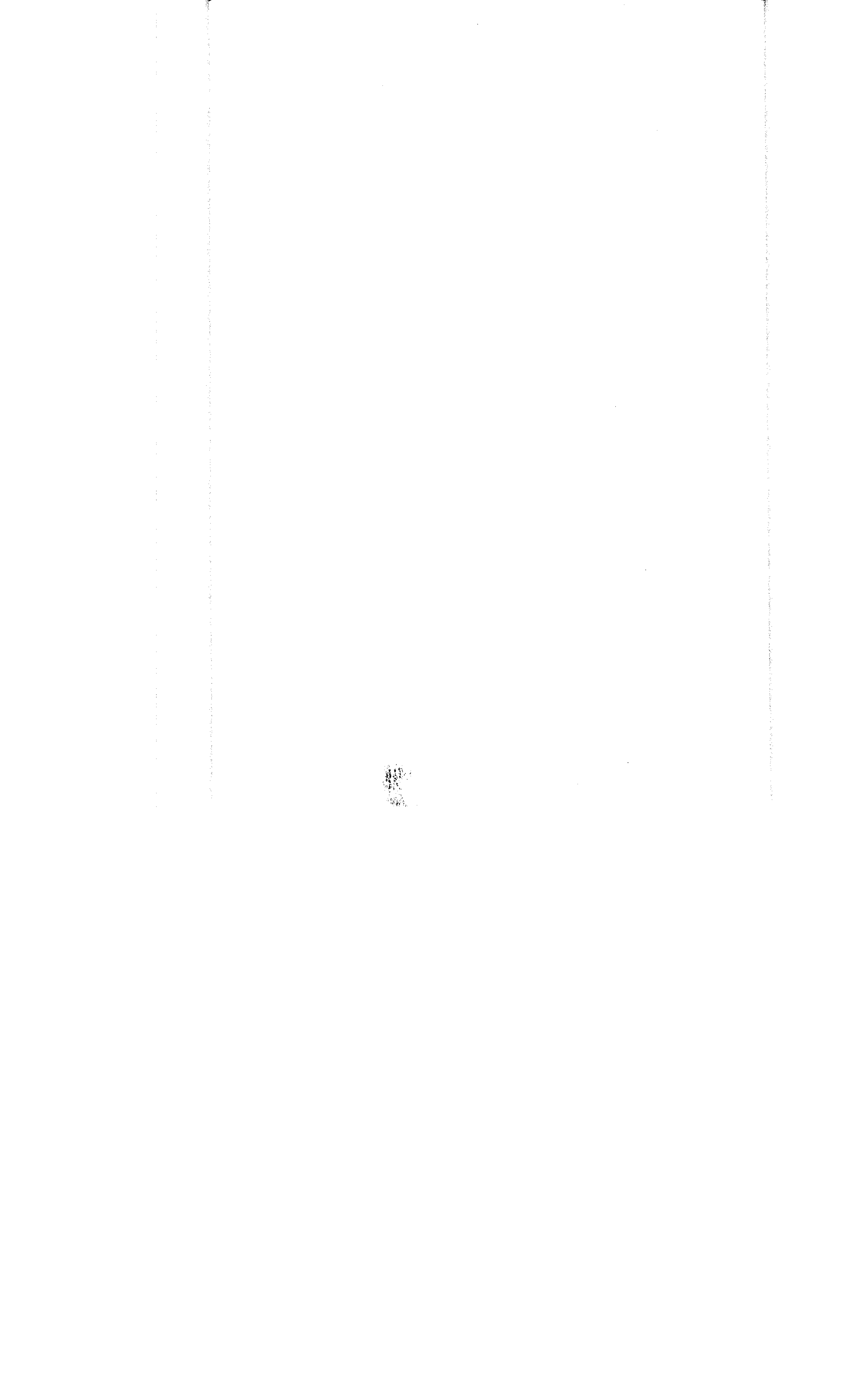
رقم الكمبيوتر 01 R 160359

طبع في دار نوبار للطباعة

# الإهداء

**إلى :**

الأرض العربيّة التي تقلّبتُ في جنباتها ، يدفعني الشوق إليها كلما قرأتُ لشاعر نبغ فيها ، وهو يستعيد أيامَه وذكرياتِه ، فتُحرِّك الأشجانَ ، وتلعبُ بالأوتار .



# المحتويات

الصفحة

# مقدمة

للصّورة الفنية مناهجها المتعدّدة ، وأساليبها المختلفة ، ونحن نلمسها عند الشُّعراء في تعبيرهم عن وجدانهم وأفكارهم ، وإن كان استخدامهم لها يختلف من واحد لآخر . وقد أظهر هذا المؤلّف خصوصية الصّورة عند النّابِغَةِ الذُّبْيانِيِّ ، وأعني بها الصّورة التي كان الشّاعر يصنعها ويبدعها عن طريق الخيال ، وعن طريق ترتيبه للعناصر الجديدة التي يأتي بها . فمثلاً : صورة الأطلال وصورة المرأة في الشّعر القديم يشترك فيها الشُّعراء جميعاً في عصر ما قبل الإسلام ، ولكن كل شاعر يرتّب صوره حسب خياله هو ، وحسب عناصره التي يستمدها من حياته وبيئته التي يعيش فيها ، ويتأثر بما حوله منها ، مستخدماً في ذلك كلَّ الأدوات والوسائل التي تعينه على إظهار مقدرته الفنية . ومن هنا يكون التّباين والتّمايز في تركيب الصّورة الفنية عند الشُّعراء .

وللنابغة شخصيةٌ تُفرده عن غيره من الشعراء الآخرين ؛ فعلى الرغم من تأثّرهم بمؤثّرات واحدة ، و وجودِهم في بيئة يشتركون فيها جميعاً ، ويمارسون عاداتها وتقاليدها ، إلا أن شعر النابغة يختلف في كثير من موضوعاته عن شعر أترابه ؛ فله شعر قاله في الغساسنة ، وشعر قاله في المناذرة ، وشعر قاله في القبيلة، نتيجة تنقُّله في الأمصار المختلفة ، واتّصاله بجيرانه والأمم من حوله ، مما أكسبه مهارة فنية ، وأضاف إليه مقدرة على استخداماتٍ مخالفة لغيره من الشُّعراء . حيثُ ظهرت آثار الحضارات التي اطّلع عليها وعايشها في شعره ؛ فتلوّنت أساليبه ، وتنوّعت ألفاظه ، وأصبحت لصوره الفنية خصوصية تُفرده عن غيره ؛ لأن العناصر التي استمدها لصوره جعل يرتّبها ترتيباً خاصًّا ، ويؤلفها

تأليفاً خياليًّا لا يشاركه فيه أحد .

ولعل المؤثرات الطبيعية التي تأثر بها النابغة الذُّبْياني ، هي نفسها التي تأثَّر بها الشعراء أمثاله من رياح وأمطار في صحراء تتحرك فيها الحيوانات ، وتُرى فيها الطيور وتتيح للبصر أن يتأمل فيما حوله ، وللعقل أن يفكر فيما يراه ، وللخيال أن يجنح في عالم الأغوار والأعماق ؛ فتخرج صوره نتيجة لتفاعله وتأثره لِتُعطينا معنًى ما كنّا لنصل إليه لولا حِسُّ الشّاعر وتمكُّنه من التغلغل في أعماق الكون ، وفي أعماق النفوس . ومن هنا تكون فاعلية الصُّور الفنية عند الشاعر .

والنابغة إلى جانب طبيعة تركيبة شعره الخاصة ، له طبيعة تركيبيَّة أخرى لشخصيته . ومن أجل ذلك كان لنا مسارٌ في تفسيرنا للظواهر في شعره ، فتطرَّقنا إلى الجانب النفسي وأثره في البعد الدلالي من صوره الفنية ؛ فالنابغة كان يعاني من حالات نفسية ظهرت في مواقف كثيرة ، كموقفه تُجاه النُّعمان ابن المنذر ، وموقفه تجاه المرأة ، وتجاه مشاهد الصيد التي جاءت في شعره ، والصِّراع الذي كان يدور بين الثَّور والكلاب ، وكيف استطاع النابغة أن يترك لنا تفسير ما يستنبطه من وراء ذلك ، حيث طُبع شعره بِطابَع آخر فأصبح له بُعْدٌ غير البعد التقليدي الشائع الذي اعتاده الناس .

وإذا كان النابغة يشترك مع غيره في تأثره بالموروث الديني الذي كان سائداً في عصره ، فإنه لم يَغُصْ فيه غوصهم ، وإنما ترك لمن أراد من المفسرين أن يفسر بعض شعره من هذه الزاوية بوصفها أسلوباً اتَّبعه الجاهليون ، تاركاً لنا – أيضاً – كشف ما قد يكون من حقيقة التأثر بهذا المناخ الديني .

وفي الأبيات ما يصلح أن يكون دليلاً على التشبُّع بهذا المناخ ؛ فالمرأة مثلاً عندهم رمزٌ للخصوبة والنَّماء ، وهي الشمس على الأرض ، وهي أيضاً تمثل عندهم الحياة التي سُلِبت من الأطلال . ومن ثم أصبح حديث الشعراء عن

المرأة هو المدخل إلى القصيدة ، وأخذ التفسير اتّجاهاً غير الاتجاه التّقليدي ، فأصبحت الوجهة الميثولوجية هي التي يقصدها الباحثون في تفسيرهم لشعر هذا العصر .

وقد واجهتُ النّص الشّعريّ في كل ذلك مواجهة تحليل وتفسير لمقوّماته الفنية ، دون أن أدور حول القضايا التي تتصل بالناحية السّياسية أو الاجتماعية أو الثّقافية ، وغيرها من القضايا الفرعية التي قد تستهلك الجهد ، وتستنفد الطاقة . حتى إذا ما جاء الكاتب إلى النص توقّف عنده دون ما غاية . وقد انتهجتُ في هذا المؤلّف المنهج العلمي الذي تبنّاه أستاذنا الأستاذ الدكتور طه حسين .

فالشاعر نتاج البيئة التي يعيش فيها بلا جدال ، والنّص هو ثمرة هذا المبدِع الذي أبدعته هذه البيئة . فالأدب صورة لصاحبه وبيئته ؛ لأن البيئة تنتج الأديب ، والأديب ينتج النص الأدبي ، ولكنّ العيب في أن يُعنى الباحثون بالمضمون العام الذي تنشئه البيئة أكثر من عنايتهم بخصوصيّة الأشكال الفنية التى يتمثل فيها ويتميز شاعر عن شاعر .

ومَنْ يقرأ شعر النابغة قراءة متأنّية يشعر أنه شاعر الحكمة ، وشاعر الشّباب ، وشاعر السّلام . يحتاج إلى مقوماته ومبادئه وتعاليمه الكبيرُ والصغير ، والعالم والجاهل ؛ ففيه من السُّمو ما إن بلغه الناس لأصبحوا في سؤدد ونعيم .

**خالد الزواوي**

# الفصل الأول
## مصادر الصورة ومنابعها

إن الصّورة الفنية هي الجوهر الثابت والدّائم في الشعر ، والاهتمام بها يظل قائماً ما دام هناك شعراء ، ومن شأن الشعراء الإبداع ، ومن ثَمَّ يتناول إنتاجَهم نقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه والحكمَ عليه .

وفي شعر النابغة الذُّبياني كانت الصورة الفنية ثمرةَ تجارِب كثيرة متشابكة ، منها ما يرجع إلى حياته في مجتمعه بعاداته وتقاليده ، والمؤثرات الذاتية والثقافية التي عملت على تكوينه ، ثم الروح الدينية والاعتقادية التي أحاطه به ، وما تقلّب فيه من فضائل ونقائص في حياته ، وعلاقاته بالناس من حوله ، وما أسهمت به القصص التاريخية في الصورة الفنية عند الشاعر . وسأتناول هذه التأثيرات المتنوعة التي تُشَكِّلُ مصادر الصورة ومنابعها . ويمكن رد عناصر هذه الصورة التي تؤلفها إلى أصل واحد تخرج منه بقيةُ الأصول الأخرى ، كما يقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن :

« ونستطيع حين نضمُّ هذه الملاحظاتِ المتفرقَة عن طبيعة الصورة في الشّعر الجاهلي بعضَها إلى بعضٍ ، أن نردَّ العناصر التي تؤلفها إلى أصل واحد خرجت منه بقيةُ الأصول الأخرى ، هو احتفالُ الشعراء الجاهليِّين باختزال لحظاتٍ زمنية بعينها ، وهي لحظات كانت تطول وتقصر حسب طبيعة الموقف النّفسي الذي كان يقفه الشّاعر من أحداث الحياة من حوله . وقد لاحظنا فيما رصدناه من صور ، أنَّ هذه اللحظات الزمنية قد أخذت – فى مرحلة مبكرة من تاريخ هذا الشعر – شكلاً فنيًّا وموضوعيًّا بعينه ، حيث جاءت سريعة في

حركتها ، مُركّزة في عناصرها .»

ويقول : « وقد كان لاعتماد الشعراء على العنصر الزمني واتخاذه أصلاً في بناء صورهم أثره في أن يبرز من بين عناصرها عنصران آخران ، لهما خطرهما ودورهما في جلاء هذا الموقف الذي كان يُصدِر عنه الشاعر من الحياة والناس من حوله : هما المقابلة والحركة . فلا تكاد تخلو صورة من صور هذا الشّعر على اختلاف موضوعها ، مُركّبة كانت أو بسيطة جزئيّة ، من هذه العناصر الثلاثة : الزمن والتقابل والحركة .» [1]

وسوف نرى فيما نعرض له من شعر للنابغة الذبياني أهميةَ هذه العناصر التي لا غنى عنها في الصّورة الفنّية .

## أولاً – بيئة الشاعر

الصّحراء بيت العربي الذي يراه بين يديه صباحَ مساء ، في حلّه وترحاله وهي جزء من الطبيعة التي يشاهدها ، فهو يعيش معها أبداً ، يفكر فيها ويتأمل في مشاهدها ، إنه أَلِفَها بما فيها من شدة وقسوة ، أَلفها حين يقصِف الرعد ، أو تُزمجِر الريح ، أو تثور عواصف الرّمال ، فتنفر الإبل . وأَلِفَها حين يهدِر السيل فيجتاح الديار ، ويمحو معالمها . ومِنْ ثَمّ فهو يصور كلّ مشاهدها ، ويصف حركة السحاب والرياح ثم تساقط الأمطار ، أو يصوّر مشهداً من رحلة تحمله فيها ناقتُه التي تُشكّل عنده عنصراً هاما من عناصر البيئة . أو غير ذلك من الصور التي جاء بها إثر انفعاله بما أمامه ، فوصفه وصفاً فنيا بديعاً يأخُذك إليه بمشاعرك وأحاسيسك ، ويجذبك إلى حيثُ تشعر أنّك أمام هذه الصورة التي ينقلها إليك .

وعندما نعرض للصحراء ، نذكر رمالها ورياحها ، وسيولها التي يصورها لنا النابغة في صورة متحركة ، توحي بطبيعة الحياة التي كان العربيُّ يحياها ،

(١) إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي . ط ٣ القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٤ . ص ٣٠٨ .

ويقف عندها ليصورها بصور شَتّى تكشف عما كانت تُحدِثُه في بيئته .

## ١- الرياح والأمطار

والنابغة يحرص على أن يصور لنا من بيئته حركةَ الرياح ، وحياة الحيوان ، ونزول الأمطار وما تحدثه في هذه الأماكن من خصب ، وتبعثه من حياة . فهذه سحابة من نَوء الجوزاء يقول فيها :

أَسْرَتْ عَلَيهِ مِنَ الجَوْزاءِ سَارِيَةٌ [١] تُزْجِي الشّمالُ عَلَيْهِ جامِدَ البَرَدِ

سحب متراكمة تسير ليلاً فتُسقط مطراً على من في هذا المكان وعلى من تصادفه من حيوان فتجعله في فزع . وقد خص الشاعر « الجوزاء » لأن نَوْءها يكون في البرد الشديد ، وقوله : « تزجي الشمال » أي تسوق وتدفع على الحيوان مطراً فيه بَرَدٌ جامد ، من أجل هذا فهو في هلع وحيرة خائف يترقَّب . وهنا تكتمل أجزاء الصورة ، ويتركها تحت عين المشاهد . وقد خَصَّ النابغة « الشّمال » أيضاً لشدة بَرْدها ؛ فتأتي فنّية الشاعر في تصوير هذا الحيوان الذي أصابته السماء تصويراً دقيقاً مفصَّلاً حتى إنه بات مبيتَ سوء :

فَارْتَاعَ [٢] مِنْ صَوْتِ كَلّابٍ فَبَاتَ لَهُ

طَوْعَ الشَّوَامِتِ [٣] مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرَدِ [٤]

أ ليست هذه الصورة تُحرِّك المشاعر ، وتأخذ بالأحاسيس ، حول منظرٍ من مناظر البيئة ومع ما يتعامل معه فيها ؟ يعرضه خطوة خطوة ، وفي كل خطوة مَشْهَدٌ ؟

وتلك صورة أخرى في تصوير النابغة للرياح وللمطر المتدفّق وشدته ، وقد استخدم الفعلَ « تُزْجي » الذي استخدمه في البيت السّابق ؛ لوصف السحاب المتراكم يسوق بعضُه بعضاً في دقة تُبرز المعنى المراد ، فمرة يقول : « تُزْجي

(١) السارية : السحابة . (٢) ارتاع : فزع . (٣) الشوامت : القوائم . (٤) الصَّرد : شدة البرد .

الشّمال عليه جامدَ البَرَد » ومرة يقول :

وهَبّتِ الرِّيحُ مِنْ تِلْقاءِ ذِي أُرُلٍ [١]
تُزْجِي مَعَ اللَّيْلِ مِنْ صُرَّادِهَا [٢] صِرَمَا [٣]

صُهْبًا ظِماءً أَتَيْنَ التِّينَ [٤] عَنْ عُرُضٍ
يُزْجِينَ غَيْماً قَلِيلاً مَاؤُهُ شَبِمَـا [٥]

فاستخدامه لهذا الفعل « تُزجي » يوحي بالبرد الشديد ، حيث قوةُ الرياح والمطر اللذين تعرّض لهما هذا الحيوانُ في تلك الصحراء . إن الحيوان وما يتعرّض له من بيئته يُبرز الصّلة بين الشاعر وما يراه في عمق ، حيث يتوغّل بِحسّه الممتدّ داخل الأشياء ، ويلمس قلبها ، كأنه خبير بها عالم بأسرارها مِمّا ينعكس بلوحاته التي يعرضها .

فتصوير الرياح المختلفة تأْتي من الشّمال تارة ومن نَوْء الجوزاء مرة أخرى ، ومن بين الجبال وأعاليها مرة ثالثة – لوحة للصحراء بما فيها من رمال وجبال وسحاب مُحَمّل بالأمطار الغزيرة .

إنه مشهد من مشاهد البيئة ، هذا السّحاب المتراكم في السماء يسقط متدفّقًا في قوة على ما يصادفه فيصيب ما يصيب . وكما رأينا فقد أصاب الحيوانَ في اللوحة السابقة وقد استسلم له ، ولكنه كان خائفًا فزعًا بعد ما لقي من سوء مبيته ، ومن الأصواتِ التي يسمعها من حوله .

وتتّضح لنا جزئيات الصّورة في اللوحة الأخرى : إثارةُ السّحاب من إرسال الرياح ، بَسْط السحاب في السماء . جَعْله متراكماً ، خروج المطر ، شدته وقسوته ، إصابته الكائناتِ ؛ لينتقل من هذه المشاهد المتتابعة ليتركها تؤثّر في النفس على مهل .

---

(١) أُرُل : اسم جبل . (٢) الصُّرّاد : سحاب بارد لا ماء فيه . (٣) الصِّرَم : القِطع من السحاب .
(٤) التِّين : اسم جبل . (٥) الشَّبِم : الماء البارد .

وفي الأرض مشهدٌ لجبلٍ بأرض غطفان هو « أُرُل » تأتي منه الريح باردةً ، وهي صور حية متحركة مع صورة الليل في سكونه وهدوئه ، يَقْطعُ هذا السكون وهذا الهدوءَ الرياحُ العاتية ؛ فيترك في النفس وحشةً واضطراباً من هول ما يسمع ويحس ويرى من مشهد هذا الحيوان الذي يصفه بقوله :

بَاتَ بِحِقْفٍ[1] مِن البَقَّارِ يَحْفِزُهُ ... إذَا اسْتَكَفَّ[2] قَليلاً تُرْبُهُ انْهَدَمَا
مُقَابِلَ الرِّيحِ رَوْقَيْهِ[3] وَكَلْكَلَهُ[4] ... كالْهِبْرِقِيِّ[5] تَنَحَّى يَنْفُخُ الْفَحَمَا

وهذه صورة يصف فيها النابغة أيضاً الرياح وقد جرت ذيولها على النؤى ، فاستوى يقول :

كأنَّ مَجَرَّ الرَّامِساتِ[6] ذُيُولَها[7] ... عَلَيْهِ قَضِيمٌ نَمَّقَتْهُ الصَّوانِعُ

لقد صور مآخير الرياح هنا في هذا البيت بحصير من جريد أو أدم تُنمِّقه وتزيِّنه الصَّوانع ، أي يلتصق بعضه ببعض . وكلُّ ما صنعتَه وأحكمتَه فهو منمَّق. وهو يشبِّه الرياح حين تنقل الرِّمال فتُغطي الآثار بنساء يجرُرْنَ ذيول ثيابِهِنَّ فيغطِّين بها أرجلَهن . وهنا تتضح الصورة وقد جعل للرياح ذيولاً على طريقة التَّخْييل .

إنه مشهد من مشاهد الطبيعة في ثوبها الفنيِّ ، فالصورة هنا قائمة على المماثلة بين حركة الريح التي تمرُّ من جهة إلى أخرى ، وحركة الذين يصنَعون من الجريد حصيراً ، ويعملون على تنميقه ؛ حتى يبدو للعين في صورة كاملة من الإتقان .

ويرى الدكتور محمد زكي العشماوي : « أنَّ تصويره للرمال التي خلَّفَتْها الرياح وكأنها حصير نَمَّقته الصَّوانع . والذي يعجب في هذا أنه جعل الرياح تُجَرْجِر ذيولها على الرمال فتصنع هذا الحصير . فقد جعل للريح ذيولاً خفيفة

(١) الحِقْف : ما استطال واعوجَّ من الرمل . (٢) استكفَّ : استدار . (٣) روقيْه : مثنى رَوْق ، وهو القَرْن .
(٤) الكَلْكَل : الصَّدر . (٥) الهِبْرِقي : الحدّاد . (٦) الرامسات : الرياح الشديدة . (٧) ذيولها : مآخيرها .

أو نسماتٍ هادئةً تنشرُ بجريانها على الرمال هذه الصورة البديعة .» ويقول : « وتشبيهُ الرمال بالحصير شيء قد يكون عاديًّا . ولكن الجميل هو تحريك الصورة الشّعرية الذي يدل على وقوف الشاعر عند جمال الطبيعة ، وقوة حِسه بها .»[١]

فالطبيعة كانت وما زالت الأمّ الرءوم والمعلّم الأول للإنسان ، نشأ في كنفها ، تمدُّه بخيراتها ، وتوفّر له سبل العيش ، ويتلقّى عنها كل آونة درساً في المحافظة على حياته ، وهي تكشف له في كل وقت عن سرٍّ من أسرارها ، حتى وصل إلى ما وصل إليه اليوم من مدنية وحضارة ، ولا يزال دائب السّعي في تجلية أسرارها واكتشاف حقائقها . ولقد وصف الشُّعراء الطبيعة وصفاً يدلُّ على تأثُّرٍ بالجمال والقوة والعظمة ، وإدراكٍ لأسرار الوجود ، ونفاذٍ إلى حقائق الأشياء ، وتبايَنَ الشعراء في مقدار تأثُّرهم بالطبيعة المحيطة بهم ، وفي مَلَكتهم المعبرة عما يجيش في صدورهم : فمنهم مَنْ يقف عند حَدّ المرئيات أو السّمعيات ، ينقل إليك ما في الطبيعة مُلوَّنًا تلويناً خفيفاً بشعوره ، ومنهم مَنْ يَخلَعُ عليها الحياة والحركة ، وَينفذُ ببصيرته الملهمَة إلى سرها المغلَق . ففي تصوير هذه المشاهد من الطبيعة يصوِّر لنا النابغة موضعاً أقاموا به ، وقد اختلفت عليها ريحٌ بعد ريح ، يُسمع له رعد ، يَسقط بعده مطرٌ شديد ، فمحت آثار الموضع ، وغيَّرت رسومها ، يقول :

تَعَاوَرَها[٢] الأَرْواحُ يَنْسِفْنَ[٣] تُرْبَها وكُلُّ مُلِثٍّ[٤] ذي أَهَاضِيبَ[٥] رَاعِدِ

فهذه صورة للرياح المتلاحقة ، وصورة للرعد المخيف ، ثم صورة للمطر الدائم . فالموضع قد مُحِيت آثاره ولم يَعد شيئاً يُذكَر ، ونحن نحس في هذا الانتقال من الرياح للرعد للمطر أنه يزيد إحساسَنا بتكامل الصورة لما فيها من

---

(١) محمد زكي العشماوي : النابغة الذبياني ط ٢ القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٩ . ص ٩٢ .

(٢) تعاورها الأرواح : اختلفت عليها ريح بعد ريح . (٣) ينسِفْن تُربها : يَقْلَعنه ويستأصِلْنه .

(٤) المُلِثُّ : المطر الدائم . (٥) الأهاضيب : جمع أهْضوبة ، وهي المطرة الدائمة العظيمة القَطر .

عنصر الحركة والصوت .

ويقول النابغة أيضاً في وصفه للغيث بأن أسافل السَّحاب متراكبة مُثقَلةٌ لكثرة الماء ، وما يتلوه من السحاب السريع ، وأن الرياح تعاقبت على هذه المنازل وهالَتْ عليها الرمل ، وسَهَّلت أعلاه حتى كأنه منخول لسهولته ودِقَّته . وقد يتقدَّم وصفُ المطر عند الشاعر أو يعقب وصفَ الطلل في مثل قوله :

أَرَبَّتْ [١] بِهَا الأَرْواحُ حَتَّى كَأَنَّما ... تَهَادَيْنَ أَعْلَى تُرْبِهَا بالمَنَاخِـــلِ
وكُلُّ مُلِثٌّ مُكْفَهِرٌّ سَحَابُهُ ... كَمِيشِ التَّوالِي [٢] مُرْثَعِنّ [٣] الأسافِلِ
إذَا رَجَفَتْ فيه رَحاً مُرْجَحِنَّةٌ [٤] ... تَبَعَّجَ [٥] ثَجّاجاً [٦] غَزِيرَ الحَوَافِلِ

فإذا أَمعَنَّا النَّظر في صورة الرمال التي خَلَّفتْها الرياح أحسسنا أن للرياح أثراً عميقاً توحي به هذه الصورةُ غير ما رأيناه في الصورة السابقة ، فالرياح هنا لها مدلول آخر ، فهي التي تَتسبَّب في نزول المطر من السماء ، وهي التي تُسخَّر لِلّقاح ، وهي التي يواجهها العربي في صحرائه الفسيحة . وهي التي خصَّها الله بالذكر في قرآنه الكريم . [٧]

ومن هنا جاءت صورةُ الرياح في قوله : « كأنَّما تهادَيْن » أي كأن بعض الرياح أهدى إلى بعض تراباً منخولا دقيقاً . هذه الرياحُ تعاقبتْ على هذه المنازل وهالت عليها الرمل . حركاتٌ تقوم بها تلك الصور ، وتتمُّ هذه الحركة في الصورة الأخيرة التي تُبرز لنا المنازلَ وقد تغيَّر رَسمُها وذهبت معالمها . وفي ذلك لون من ألوان التَّخْييل يتمثَّل في تلك الصور المتحركة التي يعبر بها عن حالة من الحالات ، أو معنى من المعاني .

ولم ينسَ الشاعر وهو يصف الرياح والأمطار أن يذكُرَ في أبياته البَرق الذي

---

(١) أَرَبّت : أقامت . (٢) كميش التَّوالي : خفيف المآخر . (٣) المُرْثَعِنّ : المُثقل بالماء فلا يَبْرح .
(٤) الرَّحا المرجحنة : السحاب الثقيلة بالماء . (٥) تبعَّج : انبثق بمطر غزير . (٦) الثَّجاج : الشديد الانصِباب .
(٧) يقول الله تعالى : ﴿ اللّهُ الّذي يُرْسِلُ الرِّياحَ فَتُثيرُ سَحاباً فيَبْسُطُه في السَّماءِ ﴾ سورة الروم ٤٨ ك. ٣

يخطف الأبصار ، والغيومَ التي شبَّهها بالإبل لكثرتها ، وعبث الريح بها ، متمنيًا خلال هذه الأعاصير والسيول أن تُسقى ديار حبيبته من هذا الماء ، فإن في ذلك سعادة له حيث يكون الخير والنعمة والرحمة خلف هذه الأمطار ، يقول :

أ صاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَـــــهُ
يُضيءُ سَنَاهُ عَنْ رُكامٍ مُنَضَّـــدِ [١]

أَجَشَّ سِماكِيًّا [٢] كَأَنَّ رَبابَـــهُ [٣]
أَراعِيلُ [٤] شَتَّى مِنْ قَلائِصَ أُبَّـــدِ [٥]

تُكَرْكِرُهُ [٦] ريحٌ يَجُورُ بِصَوْتِهَـــا
وَتَعْدِلُه أُخْرَى شَمَالٌ فَيَهْتَـــدِي

سَقَى دَارَ سُعْدَى حَيْثُ حَلَّتْ بِهَا النَّوَى
فَأَفْعَمَ مِنْهَا كُلَّ رَبْعٍ وَفَدْفَـــدِ [٧]

فالقصيدة في النعمان بن الجلاح الكلبيّ ، ينصرف فيها الشاعر خِلال المقدمة إلى وصفٍ خارجيٍّ ، عُنِيَ فيه بالبرق والرعد : البرق الذي يخطف خلال الغيوم المتراكمة ، مستطرداً إلى الرعد الأجشّ الصّوت عبر سحابٍ كقُطعان النياق .

هذه هي الصحراء برياحها الهوجاء ، وأمطارها الغزيرة ، وسيولها ورعدها المخيف ، وجبالها العالية ، فماذا عنها وقد صبّت شمسُها المتوهّجة شآبيبَ من شواظ يتلظّى لهباً ؟

---

(١) الرُّكام المنضّد : السحاب المتراكم المنّظم . (٢) السّماك : السّماكان : نجمان نيّران ، أحدهما في الشمال وهو السّماك الرامح ، والآخر في الجنوب وهو السّماك الأعزل ، والمقصود أن هذا المطر الشديد الصوت بنور السّماك . (٣) الرّباب : السحاب . (٤) الأراعيل : جمع أرْعال أو رِعال ، والمفرد : رعيل ، وهو الجماعة التي تتقدم غيرها . (٥) القلائص : جمع قَلوص ، وهي من الإبل : الفتيّة . والأبّد : المتوحشة . (٦) تُكَرْكر : تردّد . (٧) الفَدْفد : ما استوى من الأرض وصَلُب .

وفوق هذه الرمال ، وعلى الجبال الجرداء السّامقة ، والصخور العارية ، ومع الفضاء المتّسع الرحيب الذي يملأ جوانب النفس خشيةً ورهبة ، يسير العربي في جنباتها فيجهده السير ويَلْقى في طريقه نصَبَاً . يصوِّر النابغة هذا العَناء في قوله :

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا    يَوْمَ الْجَلِيلِ[1] عَلَى مُسْتَأْنِسٍ وَحَدِ

صورة العربي وهو يسير تحت الشّمس المحرقة وفوق الرّمال السّاخنة ، ورَحلُه على حيوان منفرد ، يصوِّر قوّته وتحمُّله للصّعاب ليبرزَ مدى المعاناة التي يلقاها العربي في سيره وقد زال النهار عنه في وسط الصحراء . وفي ذلك إحساس بالعذاب حيث الحرارة الشديدة ، والشمس المتوهِّجة . وربما أشار الشاعر إلى « يوم الجليل » وهو شجر كثيف ؛ ليخفف من حدة الوهج الذي يتعرَّض له في سيره .

ولعلك تحسُّ مدى العذاب من حيوانه المنفرد ، وفي ذلك توضيحٌ لشدة فزعه، فالمستأنِس حيوان يخاف الأنيس ولكنه أتى به مُبْرِزاً قدرتَه على التحمُّل ليقارن بينه وبين صاحبه .

إنها البيئة التي تأثّر بها الشاعر ، يجعلك تتخيَّلها من خلال صوره المتتابعة التي يعرضها في هذا المشهد المتحرك ، في وصف حسِّي يختار من الوصف هيئةً تجسِّمُه كقوله : « كأن رحلي وقد زال النهار بنا ..»

وهذا هو السر فيما نلمسه بين مظاهر الطبيعة وإحساسات الشاعر ؛ لأنه عايشها وخبر ظواهرها ، وحاول إخضاع حياته لظروفها ، وإخضاعَ ظروفها لحياته .

إذاً هناك علاقة أكيدة بين النابغة وبيئته التي نشأ فيها . وهناك علاقة أيضاً

---

(١) الجليل : الشجر الكثيف .

بينه وبين التّيارات التي تأثر بها نتيجة لمواقفه وخبراته ، ومن هنا كان التصوير لهذه البيئة ، ولتلك المواقف والتجارب والخبرات التي أثرت في تصرفاته وأخلاقه ، ونظرته للحياة ، وفكره وفلسفته . وينبثق من هذا تصوُّره للأشياء و وصفُه لها .

يقول الدكتور طه حسين : « الكاتب أو الشاعر إذاً أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان . فينبغي أن يُلتَمس من هذه المؤثرات ، وينبغي أن يكون الغرض الصحيح من درس الأدب والبحث عن تاريخه إنما هو تحقيق هذه المؤثرات التي أحدثت الكاتبَ أو الشاعر ، وأرغمته على أن يُصدِرَ ما كتب أو نَظَم من الآثار .» [1]

فالفرد إذاً أثر من آثار الأمة التي نشأ فيها بأخلاقه وعاداته ومَلَكاته التي تخضع للمؤثرات المختلفة التي يواجهها في حياته ، بحيث تُشكّله تشكيلاً تتضح فيه بصمات هذه المؤثرات .

## ٢- الطّلل والصُّورة

تجربة الطّلل عند النابغة هي تجربة التّأمُّل والشُّعور بفقد الأشياء ونزوحها الدّائم . يَجْزَع لفقدها ، ويجزع لامتلاكها ؛ لأنها موجودة وغيرُ موجودة في آنٍ معاً .

وقد تردّد وصف النابغة للطلل على معانٍ متشابهة ، كتحديد مكانه بدقة شِبْهِ علمية ، وذِكْرِ وقوفه وبكائه عليه ، وامتناعه عن رد السؤال ، وتسكين الحيرة ، كما أنه يشير إلى بقاياه من وَتَدٍ ونُؤي ورماد وموقد ، وآثار الريح .

وإذاً لم تكن الفلاة الموحشة ، وقسوة الطريق والأرض مجردَ مظاهر بيئيةٍ ، بل كانت عنصراً من عناصر العلاقة بين الشاعر وما حوله على الرغم مما يلاقيه من عَناء ، يجعله يبحث عن مجال يتنفّس فيه عمّا قد يلحق بنفسه من صُور

(١) طه حسين : في الأدب الجاهلي ط ١٥ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٤ . ص ٤٤ .

المعاناة . وكان من الطبيعيّ أن يهرب الإنسان من الضيق ، وأن يسعى للخلاص منه .

من أجل ذلك كانت الرحلة في الصحراء هي الوسيلة التي تُخفّف عن النابغة ما يشعر به من شدة . ومعروف أن أول صورة تنقلنا إلى القصيدة هي بكاء الديار التي رحل عنها أصحابُها ، وتركوا فيها ذكريات شبابهم الأولى . وهو بكاء يفيض بالحنين الرّائع . وكانت الرِّحلة أساساً في حياتهم فهم يرحلون وراء مواقع الغيث .

والرحلة في الشعر رحلتان : رحلةُ قوم المحبوبة بعيداً عن منازلهم ، ورحلةُ الشاعِر على ناقته . والرحلة الأولى هي التي تتعلق بالماء ، إذ يمرُّ الشاعر بالديار خاليةً مجدِبة ، وأما الرِّحلة الثانية فهي رحلةُ الشاعر نفسه التي تَتنوَّع أهدافها ، وقد تكون تسريةً للهموم التي تحيط به . وَلنَضْرب لذلك مثلا عندما نقف مع النابغة وهو يذكر موضع الطَّلل ومرور الزمن عليه ، وجموده إزاء العواطف الإنسانية إذ إن الشاعر يخاطبه فلا مجيب ، وربما أضْمر الشاعر هنا التعبيرَ عن حسرة الإنسان أمام الطبيعة التي لا تشاركه معاناته ، إذ يشقى في لقاء الطبيعة دون أن تعي شدّته ، أو تتعطّف عليه ، ومن ثم يُعرّج على ذكر الوتد الذي لا يكاد يَبين ، وحفير الخيمة والسيل ، يقول :

يا دَارَ مَيَّةَ بِالعَلْياءِ فَالسَّنَـــدِ [١] أَقْوَتْ [٢] وطَالَ عليها سالِفُ الأَبَـدِ [٣]
وَقفْتُ فِيهَا أَصَيْلانًا [٤] أَسَائِلهَا عَيَّتْ جَوابًا وَمَا بِالرَّبْعِ [٥] مِنْ أَحَدِ

صورة الدار وقد تغيرت معالمها ، يراها فتترك في نفسه ألما ، ويتوجّع لما يرى، فقد كان مقيماً بها في سرور ونعمة زمنَ مُرْتَبَعهم ، ثم انقضى ذلك فجعل يخاطبها توجُّعًا منه .

---

(١) العلياء والسّند : اسمان لمكانين مرتفعين . (٢) أقوت : أقفرت وخلت .
(٣) سالف الأبد : ماضي الدهر . (٤) الأصَيْلان : العشيّ . (٥) الرّبع : منزل القوم .

لقد خلت الدار من الناس وأقفرت ، ولم يجد الشاعر أحداً عندما مرّ بها ، فوقف فيها وقتاً قصيراً وسألها عن أهلها في حزن وتوجُّع ، ولكنها عَيَّتْ بالجواب . وهنا موضع تأمل حين وصف أنه مرّ بالدار و وقف فيها ، وهو يعلم أنه لن يجد جواباً لسؤاله ، ولكن راع خيالَنا بما فيه من تصوير الدار التي أقوت وطال عليها سالفُ الأبد ، وقد وقف يسائلها في شوق وتلهُّف ، وأخذ أسماعَنا بما فيه من حوارٍ بينه وبين الربع ، وما من مجيب . ولننظر لهاتين الصورتين اللتين أبرزهما الشاعر من خلال البيتين : فالصورة الأولى – الدارُ في عليائها من الجبال ، وقد جعلها بالعلياء والسَّند لأنها إذا كانت في موضع مرتفع لم يؤثر فيها السيل ولا انهال عليها الرمل فهي مُصانة ، ويكمِّل الصورة بوصفه الأرض هامدة لا أثر لأحد فيها .

أما الصورة الثانية فعنصرها رجل يقف بالديار يسائلها في زمن قصير ، وليس من مجيب ، ثم ترك النفس للخيال تتصوَّر ما تشاء ، أ ظلَّ الرجلُ واقفاً يسترجع أيامه وذكرياته ، أم أنه أدرك الحقيقة فراح يجرِّد كل شيء من ذاكرته ؟

وهكذا تتناسق الجزئيات مع الجوِّ العام ، وتتَّحد جزئيات الصورة الواحدة لتحقِّق الغرضَ المطلوب ، وهو التأثُّر بما يعرضه الشاعر من لوحة متكاملة ، تجمع دارَ مَيَّةَ وهي خالية من سكانها قد بارحوها منذ زمن طويل ، وقد وقف في الصحراء يسائل عنها ، فلا يجد إلا آثارها وما أبْقى الزمن منها ، وماذا أبقى:

إلا أَوَارِيُّ [١] لأيًا [٢] ما أُبَيِّنُها
والنُّؤْيُ [٣] كالحَوْضِ بِالمَظْلُومَةِ [٤] الجَلَدِ [٥]

بقايا صامتة ساكنة ، نؤي حول الخيمة و وتد وأثافي ، وبعض الرماد ، تبدو حيناً جلية ، وحيناً آخر تطمرها وتطمس معالمها الرياح ، وبذلك يفيض حنينه

---

(١) الأواريُّ : محابس الخيل ومرابطها . (٢) اللأيُ : البطء . (٣) النُّؤي : مجرى يُحفر حول الخيمة يقيها السيل . (٤) المظلومة : الأرض التي لم تُمطر . (٥) الجلَد : الأرض الصُّلبة .

وتنهمر مآقي نفسه ، إذ تتلامح له في تلك البقايا ملامح من عهد الراحة والألفة . وقد جعل النؤي بالمظلومة لأنها أرض صلبة والنؤي والأوتاد أشد ثباتاً فيها ، وجعلها جلداً لأنّ الحفر فيها ليس بسهل فلم يعمق النؤي فهو أشبه له بالحوض .

« وقيل المظلومة الأرض التي لم يكن بها أثر فاحتاج أهلها أن يحفروا فيها حوضاً لمطر أصابهم ، أو لسيل دراً عليهم فحفروا فيها ، فحفرهم ظلمهم إياها. وأصل الظلم وضع الشيء في غير موضعه » [1]

ويمكن أن تكون أهمية الصورة هنا في أن هذه الأرض الصُّلبة قد استطاعت الأمطارُ والسيول أن تُحدث فيها ما يشبه الحوضَ حتى تجمَّعت فيه المياه ، وهذا دليلُ خلوِّها من السكان . فلو أن قوماً بها لكان النُّؤي من صنعهم ؛ حتى يمنعوا المياه من أن تصل خيامهم . « والنابغة أولُ مَنْ أعطى الأرض هذا الاسم، كأنه أحسَّ إزاء الصخر الذي لا يُحرث ولا يُزرع بِضَرْبٍ من الظلم فهي المظلومة .» [2]

ويطيل النابغة في وصفه وتصويره ليحرك الصورة في نفوسنا ، ومما يلاحظ هنا أن لوحةً لا يَبرُز فيها إلا محابس الخيل ومرابطها قد خفي أثرها ، لا تكاد تتبيَّنها إلا بعد بطء وجهد ، ولا يبرز فيها إلا النُّؤي شبَّهه بالحوض في استدارته، وقد صنَعْته الأمطار والسيول . إن هذه الصورة تكشِّف للعين الصحراءَ وطبيعتَها من خلال هذا المشهد ، تاركةً تأثيرَه علينا من خلال ما نتخيَّله في هذا المكان الذي كان يوماً ممتلئاً بالأحبة والأصدقاء ، فأصبح خاوياً تذروه الرياح ، حتى الأرض أصبحت مهمَلة يدلُّ على ذلك السيل الذي ملأها .

إن بعض المَشاهِد قد يمر سريعاً خاطفاً ، يكاد يخطف البصر لسرعته ، وبعض المشاهد يطول ويطول حتى لَيُخَيَّل للمرء في بعض الأحيان أنه لن يزول .

(١) الديوان : من شرح الأعلم الشنتمري هامش ص ١٥ .

(٢) أحمد الأمين الشنقيطي : المعلقات العشر . حلب ، دار الكتاب العربي ، ١٩٨٣ ، ص ١٦ .

ولكلٍّ من هذه المشاهد وسائلها التي تكشف عن أثرها ، وتناسب جوَّها ، وهو هنا في هذا العَرْض السابق قد بيَّن وسائله ، التي تتمثل في « الأواري » و « النؤي » لتوضيح الصورة السابقة التي أراد أن يُطلعنا على مشاهدها أمام الدار .

وفي قصيدة أخرى يَعرِض النابغة لمشهدٍ مماثل لهذا المشهد السّابق ، معبِّراً بوسائل أخرى قد يكون فيها التفصيل عنصراً من العناصر التي اعتمد عليها في توضيح مَشْهده ، فالصورة لِدِمَنٍ بين مواضعَ مختلفةٍ قد تغيَّرت وبليت وأصبح موضعها موحشاً ، ودَرَستْ أماكنها وخلت من كل شيء ، فلا أنيس بها ، ولا ترى فيها إلا قطيعاً من البقر ، وقد ظهر عليها أثرُ العهد وتغيُّره ، يقول :

| | |
|---|---|
| أمِنْ ظَلّامَةَ الدِّمَنُ البَوالـي [1] | بِمُرْفَضِّ الحُبَيِّ إلى وُعَالِ |
| فَأمْواهِ الدَّنا فَعُوَيْرِضَـــاتٍ [2] | دَوَارِسَ بَعْدَ أحْياءٍ حِـــلالِ [3] |
| تَأبَّد [4] لا تَرَى إلا صُواراً [5] | بِمَرْقُومٍ [6] عَلَيْهِ العَهْدُ [7] خَالِ |

وقدِ اتَّخذ النابغة من أجل إبراز الصورة وسائل : كتعاقب السّاريات من السحب عليها ، والغاديات من المطر ، والذّاريات من الريح التي تثير عليها الرمال فتغطي معالمها وتمحو آثارها وتغيِّر رسومها ، يقول :

| | |
|---|---|
| تَعَاوَرَها [8] السَّوارِي والغَوادِي [9] | وَمَا تَذْرِي الرِّياحُ مِن الرِّمَالِ |

ويكمل الشاعر وسائله : فهذا نبتٌ غزير قد انتشر ، لا تَرى بعد هذا إلا جماعات من الحيوان : منهن مَنْ لها طفل واحد ، ومنهن مَنْ يتلوهن أولادُهن ، يأكلن من شجر الألاء وقد تزَّينت رءوسهن بغاب رُدَيْنة ؛ فهي

(١) الدِّمن البوالي : جمع دِمْنة ، وهي ما بقي من آثار الناس ، والبوالي : المتغيرة .

(٢) الحُبَي ، وُعال ، أمواه الدَّنا ، العُوَيْرضات : أسماء أماكن . (٣) الحِلال : الجماعة الكثيرة .

(٤) تأبّد : توحَّش . (٥) الصُّوار : القطيع من البقر . (٦) المرقوم : المخطَّط القوائم بالسّواد .

(٧) العَهد : المطر . (٨) تعاورها : تعاقب عليها . (٩) السواري والغوادي : السحب الممطرة ليلا ونهارا .

كالرماح التي تُشبِهها أشد الشبه في طولها وسوادها ، ثم ما أشبه فراءها بخطوطه التي تنتشر في كشوحها إلى ما فوق الكعوب بالثّياب اليمنيّة ذات الخطوط والألوان الزاهية ، كل هذا تكشف عنه الأبيات التي يقول فيها :

| | |
|---|---|
| تَعَاوَرَها السَّواري والغَـــوادِي | وَمَا تَذْرِي الرِّياحُ مِن الرِّمَالِ |
| أثيثَ نَبْتُهُ [١] ، جَعْدٌ ثَــرَاهُ [٢] | بِه عُوذُ [٣] المَطَافِلِ والمَتالِي |
| يُكَشِّفْنَ الألاءَ مُزيَّنـــــاتٍ | بِغَابِ رُدَيْنَةَ [٤] السُّحْمِ [٥] الطِّوَالِ |
| كَأنَّ كُشُوحَهُنَّ مُبَطَّنَـــاتٌ [٦] | إلى فَوْقِ الكِعابِ بُرُودُ خَالِ |

استطاع النابغة أن يجعل من هذه الجماعات صوراً للرائي ، تحمل كلّ صورة منها معنى لجو عامّ للصحراء بأعاصيرها ، وقد جرّت على الدّيار البلى فلم تُبق فيها إلا نبتاً لا يصلح لشيء ، وهي صور من قلب البيئة التي يعيش فيها العربيُّ ، ينقلنا إليها الشاعر عن طريق عناصره ذاتِ الحركة واللون والصوت ، التي نتمثلها في مثل قوله : « السواري والغوادي » لبيان تعاقب أمطار الليل والنهار في محو آثار الدِّمن وتَغْيير رسومها حتى بدت للعين قاحلةً جرداء ، وقوله : « الرياح والرمال » ليشعرنا بوحشة المكان نتيجةً للرياح التي من شأنها تحريك الرمال فتُحدِث بذلك صوتاً ، ومن شأنها أيضاً أن تُثير السحاب فيسقط منه الماء ، فيكون من ذلك الصوت والحركة وقوله « المَطافل » وهي التي معها أولادها ، و « المتالي » هي التي تتلوها أولادها ، ومن شأن هذه الجماعات أن تُحدث صوتاً وأن تكون لها حركة . وكذلك تظهر هذه العناصر في قوله : « يُكَشِّفْنَ الألاء » فهي تكشف الشجر بقرونها ، إما بتساقط وَرقها وإما تتبُّعاً لثمرها . أما عنصر اللون فنراه في قوله : « كأنَّ كُشوحَهن مبطَّناتٌ

(١) أثيث نبته : كثير ملتفّ . (٢) جعد ثراه : ترابه ندٍ . (٣) عوذ المطافل : العوذ : حديثات النّتاج ، والمطافل : معها أولادها . (٤) رُدَيْنة : امرأة تُنسب إليها الرماح لأنها كانت تقوّمها . (٥) السُّحم : السود . (٦) مبطّنات : خميصات البطون .

برودُ خالٍ » وقوله : « إلى فوق الكعاب » أي إلى فوق كعوبها ، والخال ضَرْبٌ من ثياب الوشي ، شبّه ما في بطون البقر ومغابِنِها ، من السواد مع البياض بثياب الوشي فيظهر جمالها للعين .

إن الصورة في هذه الأبيات تفرض بعض المناظر التي لا تتحول عنها عين الناظر إلى الصحراء ولا تتحول هي عن العين ، فيأخذنا إلى موضعين : الدارِ بعد أن غادرها أهلها وقد توحّشت لتعاقب أمطار الليل والنهار عليها ، ثم ينتقل إلى موضع آخر حيث يصوّر قطيع البقر بهذه الصور المنتظمة التي تكوّن مشهداً رائعاً ، وتجتمع الصورتان لتتكشّف لنا آفاقٌ وراء آفاق .

يقول الدكتور محمد زكي العشماوي : « وأنت تلاحظ ما تبعثه الأبيات من موسيقى ظاهرة استطاعتْ صياغةُ الأبيات وترديدُ بعض الكلمات ذات الكمّ الموسيقيّ الواحد أن تبعث هذا النغم الملحوظ . فعندنا أن الموسيقى تكاد تتساوى في الكمّ بين الكلمات « السواري والغوادي » وتتساوى كذلك في نفس البيت بين كلمتي « الرّياح والرّمال » فمقاطع كل زوجين من الكلمات متساويةٌ الطولِ والقِصَر ، وكذلك في البيت الذي يليه تلاحظ الموسيقى الكمّية تظهر في جمل كاملة كالموسيقى بين ( أثيثٌ نبتُه ) ، ( جَعدٌ ثَراه ) فالجملتان تكادان تكونان متساوِيَتَيْن في الحركات ، كذلك نلاحظ في نفس البيت بين « المطافل والمتالي » ما لاحظناه بين غيرهما . وثمةَ شيء آخر يؤكد ما نلاحظه من موسيقى هذه القصيدة ، وهي أن ألفاظها فيما يبدو لنا قد جاءت سهلةً على الأذن . ولا يخفى على القارئ أن في الشعر ما هو مجرّدُ موسيقى ، وأن هذه الموسيقى وحدها قد تفعل في تأثيرها ما يفعله عنصر الإيحاء اللفظي ، وأعني به اللفظ وما يحركه في الذهن من ( صُوَرٍ تُقرِّب المعنى ) وتَحمِل الإحساس ، وفي غالب الأحيان إذا توافر عنصر الإيحاء اللفظي يتوافر تبعاً له عنصرُ الموسيقى ؛ فيكون الجمالُ والكمال .»[1]

---

(١) محمد زكي العشماوي : النابغة الذبياني ، ص ١٠٣ .

ويمضي النابغة مع منازل سُعدى وقد حرَّكت منه ما كان ساكنًا فذكر بعض ما نسي ، وحملته على الجهل والصبا ، فيصوِّر ما يحسه في صور عرضها بعد ذكر الأبيات التي يقول فيها :

دَعَاكَ[١] الهَوَى واستَجْهَلَتْكَ المَنَازِلُ ... وَكَيْفَ تَصَابِي المَرْءِ والشَّيْبُ شَامِلُ
وَقَفْتُ بِرَبْعِ الدَّارِ قَدْ غَيَّرَ البِلَـى [٢] ... مَعالِمَهُ والسَّارِياتُ الهَوَاطِـلُ
أُسَائِلُ عَنْ سُعْدَى وَقَدْ مَرَّ دُونَهَا ... عَلَى حُجُرَاتِ الدَّارِ سَبْعٌ كَوامِلُ [٣]

فقد دفعه الهوى للمرور على المنازل ، فوقف أمامها لا تعرفه ولا يعرفها ، فتَقَادُمُ العهدِ والرياحُ الممطرة قد غيَّرت معالمها ، وخلَّفت وراءها الفناء ، وهو فناء يدعو إلى الحيرة عندما يقارن الإنسان بين الماضي والحاضر : صورة الماضي بسروره ومتعته وصورة الحاضر بحزنه وكآبته ، الماضي ومنازل سعدي التي يعرفها حرَّكت في نفسه الذكرى . ويعود النابغة ليرسم صورة أخرى من قلب الصحراء إنها صورة النُّؤي ، والأثافي والوتد وما أشبه ذلك من الآثار ، وكلُّها معارف تُعرَف بها الدار :

غَشيتُ مَنَازِلاً بعُرَيْتِنَـاتٍ [٤] ... فَأَعْلَى الجِزْعِ [٥] لِلْحَيِّ المُبِنِّ [٦]
تَعَاوَرهُنَّ صَرْفُ الدَّهْرِ حَتَّى ... عَفَوْنَ [٧] وَكُلُّ مُنْهَمِرٍ مُرِنِّ [٨]
وَقَفْتُ بِهَا القَلُوصَ عَلى اكْتِئابٍ ... وَذَاكَ تَفَارُطُ [٩] الشَّوْقِ المُعَنِّي
أُسَائِلُها وَقَدْ سَفَحَتْ دُمُوعِي ... كَأَنَّ مَفِيضَهُنَّ [١٠] غُرُوبُ شَنٍّ [١١]
بُكاءَ حَمَامَةٍ تَدْعُو هَدِيـلاً [١٢] ... مُفَجَّعَـةٍ علـى فَنَـنٍ تُغَنِّـي

---

(١) دعا : حرَّك . (٢) البلى : تقادُم العهد . (٣) سبع كوامل : سبع سنين .
(٤) عُرَيتِنات : اسم موضع . (٥) الجزع : منعطف الوادي . (٦) المبِنّ : المقيم .
(٧) عفا : درَس . (٨) المُرِنّ : يسمع له صوت ورنين . (٩) التفارُط : التقادم .
(١٠) مفيضهن : مصبّهن . (١١) الشَّنّ : القربة .
(١٢) الهَديل : فرخ فقدته الحمامة على عهد سيدنا نوح .

فالصورة تمضي في هذه الأبيات ، الواحدة تلو الأخرى لِتكوّن مشهداً آخر من مشاهد الحياة في الصحراء . صورة المنازل التي غشيها الشاعر وما آلت إليه. وصورة المواضع التي مرَّ بها بعد ما فعلت بها صروف الدهر من تلوُّن وتقلُّب. وصورة المطر المنهمر الذي تَسمع له صوتاً ورنيناً لِوقْعه أو لصوت الرعد فيه ، مما أثّر في الديار وجعلها تبلى ، فوقف بها حزيناً كئيباً لِما أصابها ، وبكاها بكاءَ حمامة مفجّعة . صورةٌ يتجمّع فيها اللون والصّوت والحركة في تآلف ؛ لتعطي مشهداً من مشاهد الحياة الجاهلية .

ونلاحظ أن النابغة يُمثّل المعنى تمثيلاً خلال الحروف ، يوحيه باللفظة ويرسمه – أيضاً – بحروفها أو بصياغتها فضلاً عن مخارجها . إن فعل « تعاور » يؤدي المعنى في ذاته ، وفي أجراس حروفه ، وبما في وزنه من دلالة على الملاحقة والتّعاقب ، دَوْراً إِثْر دور – وهو عندما يتحدث عن المطر ، لا يسمّيه باسمه ، وإنما يسميه بصورةِ شَكْلِه في العين ، وصوته في الأذن . فهو « منهمر مُرِنّ » وإن لفظة « انهمر » تجسِّد المعنى في صدى حروفها ، فتحس بغزارة المطر وشدة وقْعه ، وكذلك لفظة « مُرِنّ » تعطي صوت المعنى ، صوت الرنين .

« وهذه المعاني هي إيجازٌ للتجربة الوجدانية المأثورة في الطلل ، إلا أن للنابغة شيئاً من الوعي الواضح بفاجعة الزمن التي تتمثّل في الطلل « تعاوَرهُن صرفُ الدّهر » يعرضها . ويُشيح عنها سِراعاً ، إذ لم يكن من أولئك الشُّعراء الذين يتصنّتون لوقع خطى الموت على أديم الحياة ، وبدلاً من أن ينصرف إلى هذا المعنى الذي يمنح الشّعر بُعْداً ميتافيزيقيًّا يأخذ بالمظهر عن الجوهر . في الشطر الأول اكتشف معنى الطلل ، أي رمز التغيُّر المتمثل في الدهر ، وفي الشطر الثاني علّل عَفاء الطلل بالمطر المنهمر الغزير « وكلّ منهمرٍ مُرِنّ » ، فسقط من التعليل الوجداني الشعري إلى التعليل العلمي الساقط لصدور الشاعر عن ذهنه بدلاً من وجدانه . يُغرق في التعليل بقوله :

وَقَفْتُ بِهَا الْقَلُوصَ عَلى اكْتِئَابِ    وَذَاكَ تَفَارُطُ الشَّوقِ المُعَنّي

فهو يفسِّر ما يعانيه من اكتئاب بما اعتراه من شوق وعناء ، فكأنه يشرح معاناته بأسبابها الواقعيَّة الواعية ، مَما لم يكن يأنف منه الجاهلي ؛ إذ لم تكن معالم الأفكار قدِ اتَّضحت له . وفيما يلي ذلك تحوَّل الحزن إلى بكاء تنهمر فيه الدُّموع بمثل انهمار الماء من القرب ، ولقد بدا وصف النابغة للطلل هنا وجدانيًّا تأمليًّا .» [1]

أما ما نقع عليه في الأبيات الآتية :

عَفَا حُسَمٌ مِنْ فَرْتَنا فالفَوَارِعُ    فَجَنْبَا أَرِيكٍ [2] فالتِّلاعُ [3] الدَّوافعُ
فَمُنْعَرَجُ الأَسْواقِ عَفَّى رُسُومَهَا    مَصَايِفُ مَرَّتْ بَعْدَنَا وَمَرَابِعُ [4]
تَوَهَّمْتُ آياتٍ [5] لَهَا فَعَرَفْتُها    لِسِتَّةِ أعْوامٍ وَذَا العَامُ سَابِعُ
رَمَادٌ كَكُحْلِ العَيْنِ لأيًا تُبِينُهُ    وَنُؤْيٌ كَجِذْمِ الحَوْضِ أَثْلَمُ خَاشِعُ [6]
كَأَنَّ مَجَرَّ الرَّامِسَاتِ ذُيُولَها    عَلَيْهِ قَضِيمٌ نَمَّقَتْهُ الصَّوانِعُ
عَلَى ظَهْرِ مَبْنَاةٍ [7] جَدِيدٍ سُيُورُها    يَطُوفُ بِهَا وَسْطَ اللَّطِيمَةِ [8] بَائِعُ
فَأَسْبَلَ مِنِّي عَبْرَةً فَرَدَدْتُها    عَلَى النَّحْرِ مِنْها مُسْتَهِلٌّ [9] وَدَامِعُ [10]

فقد ألم فيها بالمعاني الآتية :

١ – تعيين مكان الطلل .    ٢ – تعيين زمان اللقاء والفراق .
٣ – ذكر النُّؤْي والرماد .
٤ – ذكر نسج الريح عليه وتشبيهه بالحصير الذي يُعرض للبيع .

---

(١) إيليا حاوي : النابغة (سياسته وفنه ونفسيته) ط ٢ بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٨١ . ص ٢٥١ ، ٢٥٢ .
(٢) حُسَم ، فَرْتَنا ، الفوارع ، أريك : أسماء مواضع . (٣) التِّلاع : مجاري المياه .
(٤) المصايف والمرابع : زمن الصيف والربيع . (٥) الآيات : العلامات .
(٦) أثلم خاشع : متهدّم ملتصق بالأرض . (٧) المَبْناة : جلد يغطي بها البائع بضاعته .
(٨) اللطيمة : سوق الطِّيب . (٩) مستهل : مُنصَب . (١٠) دامع : مترقرق .

٥- وصف الدمع من المآقي حتى النحر .

ولقد طغت الصورة الحسّية الواقعية في هذه الأبيات على ما سواها ؛ إذ نراه يعدّد في المطْلَع الأمكنة بتدرُّج ، وتظهر الواقعية في تحديده للزمن بسبعة أعوام محاولاً أن يستمدّ منها معنى البُعد الشديد والفراق ، فإن ذكرها بمثْل تلك الدقة لا يزال ينمُّ عن سيطرة الوعي الخارجيّ الذي يصحب معظم الآثار الشّعرية الجاهلية . وفيما دون ذلك تظهر بقايا الطلل ، فهناك الرماد وقد قَرَنه بالكُحل ، و وجه التشبيه وغايته هنا : الدقة في المماثلة بين لونَي الرماد والكحل فضلاً عن النُعومة والتواري :

« لأياً تُبينه » فالوصف حسّيٌّ . أما في الشطر الثاني فتمتزج الحسّية بالذاتيّة: تظهر الأولى في ذكر النُؤْي ، أي الحفير حول الخيمة ومقارنته بأساس الحوض. أما الذاتيّة فقد بدا شيء منها في نسبة الخشوع له دلالةً على انحنائه والتصاقه بالأرض .

ويأتي النابغة بصورة أخرى عميقةٍ في مشهد من مشاهد الأطلال التي تذكّره بصاحبته ، يرى فيها شيئاً ويغيب عنه أشياء ، صور الماضي وراءه وأمامه، وصور الحاضر دعائمُ من الأطلال منها قائمٌ ومنزّع ، يقول :

تُذَكّرني أطْلالَ هِنْدٍ مَعَ الْهَوَى دَعَائِمُ [1] مِنْهـا قائِـمٌ ومُنَـــزَّعُ
عَلَى الْعُصُرِ الْخَالِي كَأنّ رُسُومَهَا بِتَنْهِيَةِ الرُّكْنَيْنِ وَشْيٌ [2] مُرَجَّعُ [3]

فالماضي أطلالُ هند يدفعه الهوى إليه ، الماضي بما كان فيه من نعيم وهناء حتى اختلفت عليها صروف الدهر ، فأصبحت رسوماً كالوشي يتلمّس معالمها فيجد في ذلك صعوبه ومشقة .

إن تصويره الأطلالَ بالوشي يدلُّ على تعبير موحٍ نَبَع مِن اختياره للألفاظ

(١) الدّعائم : الأعمدة . (٢) الوَشْي : الزينة . (٣) المرجّع : الذي أعيد عليه مرة بعد أخرى .

التي نظمها في نَسَق خاصّ لتوصيل الأثر إلينا حين يعمدُ إلى المقابلة بين الماضي والحاضر ، وهو حريص على أن يربط بين خرابِ الديار ورحيلِ أصحابها عنها بتصويره الناقةَ في تحرُّكها بماضيه إلى أبعدَ من زمن الرحيل .

### ٣- النّاقة والصّورة

ماذا بعد العَناء والمشقة خلال رحلة الشاعر ، وبعد الوقوف على الديار ، وتَغَيُّر الحال بعد الحال ؟ ماذا بعد قسوة الرياح ، وشدة الأمطار ، وقَصْف الرعود ؟ لا بد أن يخفِّف الشاعر من أحزانه فيلجأ إلى ناقته ، يركبها لِيتسلّى بها عن همومه ، فيقول :

فَلَمَّا أنْ رَأَيْتُ الدَّارَ قَفْــــــرا وخَالَفَ بَالُ أَهْلِ الدَّارِ بَالِـــي [1]
نَهَضْتُ إلى عُذَافِرَةٍ [2] صَمُوتٍ [3] مُذَكَّرَةٍ تَجِلُّ عَلَى الكَـــــلالِ

صورة للناقة ، فهي قوية شديدة ، لا تشكو تعباً ، مُذَكَّرة تشبه الجمل في صبرها على احتمال الصّعاب في تلك الصّحراء ، وصورةٌ للدار وقد أصبحت خاويةً على عروشها ، حتى أصبح ما يراه شيئاً غريباً يخالِف ما كان يعرفه وما كان يعهده ، فيعود إلى ناقته ليجد فيها متنفَّسَه فهي ملتصِقة بحياته . يقول الدكتور علي البطل : « إنه من الطبيعيّ ونحن نتحدث عن الرحلة أن نقف وقفةً عند الناقة ؛ لأنها ملتصقة بنفس العربيّ ، وبحياته في هذه الصحراء التي يجد فيها الشّاعر نفسَه ومظاهرَ الطبيعة وجهاً لوجه ، يصوِّر منها ما يرى تصويرَ مُتابعٍ دقيقِ الملاحظة .» [4]

إنها الناقة التي تجوب الفيافي ، وتقرِّب البعيد ، وهي المؤنسة في هذا الفضاء العريض المتّسع وتلك القفار الشّاسعة . يشعر العربي نحوها بحنين قويٍّ ، هو

---

(١) خالف بال أهل الدار بالي : انقطع ما بيني وبينهم . (٢) العُذافرة : الناقة الشديدة .
(٣) الصّموت : التي لا ترغو . (٤) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها) ط ٣ بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨٣ . ص ٢٢٩ .

أشبه بحنين الرجل نحو أهله و ولده ، حيث إحساسه بالراحة والهدوء والتَّرويحِ عن النفس مما تكابده . يقول النابغة :

فَسَلِيتُ [١] ما عِنْدِي بِرَوْحَةِ عِرْمِسٍ [٢] تَخُبُّ [٣] بِرَحْلِي تَارةً وتُناقِلُ
مُوثَّقَةِ الأَنْسَاءِ [٤] مَضْبُورَةِ القَــــرا [٥] نَعُوبٍ [٦] إذا كَلَّ العِتاقُ المَراسِـلُ [٧]
كَأَنِّي شَدَدْتُ الرَّحْلَ حِينَ شَدَدْتُهُ عَلَى قَارِحٍ [٨] مِما تَضَمَّنَ عَاقِلُ
أَقَبَّ [٩] كَعَقْدِ الأَندَرِيِّ [١٠] مُعَقْرَبٍ [١١] حَزَابِيَةٍ [١٢] قَدْ كَدَّمَتْهُ [١٣] المَسَاحِلُ [١٤]

يريد أن يُبرز قوة الناقة وشدّتها فصوَّرها بالصخرة الصُّلبة ، وخلعَ عليها صفاتٍ من البيئة التي تعيش فيها كالنشاط والسرعة لأنها تكون بين الجبال ، وتعيش في جوّ متقلّب .

ويعرض النابغة للناقة كمطية للسفر ، يلمح فيها إلى بعض النُّعوت كقوله :

وَنَاجِيَةٍ [١٥] عَدَّيْتُ في مَتْنِ صَحْصَحٍ إِلَى ابْنِ الجُلاحِ مَا تَرُوحُ وَتَغْتَدِي
إِلَى مَاجِدٍ مَا يَنْقُضُ البُعْدُ هَمَّهُ خَرُوجٍ تَرُوكٍ لِلْفِرَاشِ المُمَهَّدِ

ففي هذه الأبيات يبرز لنا النابغة معنى القوة والسرعة متمثلة في ناقته وقدرتها على التحمل التي لا يرهقها عطش ولا جوع ، ولا ما تحمله من أثقال . وقد بَثَّ الحركة في صورته التي تطوَّرت على يديه إلى لوحة فنية « ولعل النابغة يتّخذ من وصف قوة ناقته وسرعتها صورة لنفسه يجسِّد عن طريقها هذه المواجهة الدائمةَ بينه وبين ظروف الحياة من حوله .» [١٦]

---

(١) سليتُ : تركتُ . (٢) العِرْمِس : الصخرة . (٣) الخَبَب : السير السريع . (٤) الأنساء : جمع نَساً وهو عِرْق . (٥) مضبورة القَرا : شديدة الظهر . (٦) النَّعوب : التي تمد عنقها . (٧) المراسل : التي تسير سيراً سهلاً في سرعة . (٨) القارِح : الحمار ، وقد استتم الخامسة وسقطت سنه التي تلي الرباعية ، وثبت مكانها نابه . ويطلق على كل ذي حافر . (٩) الأقبّ : الضامر. (١٠) الأَنْدريّ : الحبل . (١١) المُعَقْرب : الشديد الخَلْق . (١٢) الحزابية : الغليظ . (١٣) كدَّمته : عضّته . (١٤) المساحل : الذَّكر من الحمير . (١٥) الناجية : الناقة السريعة . (١٦) إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي . ط ٣ القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٤ . ص ٣٢١ .

هذه الناقة القوية لا تحفل بالمشقة ، كما أنها لا تقف ولا تَكِلُّ إذ تمضي من مكان إلى آخر ، فهذا وصف يمثِّل لنا الناقة وقد برئت من كل تعب ، كما أن مَنْ يمتطيها لا يكلّ ولا يني ، يقول النابغة :

وَمهْمَهٍ نَازِحٍ تَعْوي الذِئَّابُ بِهِ ... نَائِي المِيَاهِ مِن الوُرَّادِ مِقْفَـــارِ
جَاوَزْتُهُ بِعَلَنْدَاةٍ[1] مُناقِلَـــةٍ ... وَعْثَ الطَّرِيقِ على الحُزَّانِ مِضْرَارِ[2]

إنه اجتاز القفر النائيَ الذي يندر فيه الماء وتعوي فيه الذئاب لوحشته وقفره ، وكان يمتطي ناقة شديدة تَتنقَّل أقدامها بسرعة في الوعر والأراضي الصّلبة ، لا تخشى اقتحامَها فهي لا تعرف الملل والعياء ، ولا تعبأ بالذئاب الضارية .

لقد أوحى إلينا النابغة بصورة لمنظر هذه المفازة التي تدعونا للمقارنة بين صورتها الجامدة المخيفة ، وبين صورة أخرى تنبض بالحياة وتفيض بالحركة متمثلة في ناقته :

كَأَنَّما الرَّحْلُ مِنْهَا فَوْقَ ذِي جُدَدٍ[3] ... ذَبِّ الرِّيادِ[4] إلى الأَشْبَاحِ نَظَّارِ
سَرَاتُه ما خَلا حُدَّاتِهِ لَهَـــقٌ[5] ... وبالقَوائِمِ مِثْلُ الوَسْمِ بِالقَارِ

يعتمد في هذه الصورة على عنصر الحركة ليدعوَ البصر إلى أن يقف أمام كل مكان تتنقَّل فيه الناقة التي صوَّر جزئياتها وبيَّن خصائصها ، فهي بيضاء ما عدا الصدر . وأما القوائم فسوداء مطلية بالقار ، ضامرة البطن تمشي مسرعة غير عابئة بما ينزل عليها من مطر شديد ، حتى ولو آذنت الشمس بالمغيب ، وأطبق الظلام فهي تعرف طريقها وتصل إليه .

تلك هي الناقة الغليظة القوية التي بدأ بها الشاعر رحلته وهي أشدُّ ما تكون أَيْداً ، وأصلبُ ما ترى عوداً ، لقد أنهكها التعب وطول السُّرى ، وسَيْر الهاجرة

---

(١) العلنداة : الناقة القوية . (٢) المِضْرار : الناقة الشديدة النشاط . (٣) ذي جُدد : يعني أن ظهر الناقة مخالف في لونه لسائر لونها . (٤) ذَبّ الرِّياد : سلس القياد . (٥) لهَق : أبيض .

والحر الشديد واجتياز الفيافي ، فكأنها خاضت مع هذه البيد معركةً صبرت فيها على الجهد والعطش والسير الطويل .

يقول الدكتور محمد زكي العشماوي : فالنابغة تنحصر صنعته في الصورة نفسها ، فهو لا يكتفي عندما يحاول أن يُصوِّر لك شدة ناقته وقوتها ، وقدرتَها على السير في الصحراء وطول صبرها وجرأتها على السير – لا يكتفي بصورة واحدة ، وإنما يستطرد في خلع صفات مختلفة على هذه الصورة الجديدة، فعندما يصور الناقة بالثور الوحشيِّ ، قد تفهم من هذه الصورة جملة صفات هي : القوة والبطش ، والقدرة على احتمال أهوال الطريق ، والصبر والجرأة ، إلى غير هذا من صفاتٍ قد تحملها إلى أذهاننا صورة الثور الوحشيِّ .» [١]

وفي تصوير النابغة لناقته نراه يصورها وهي تتراجع في السير ، وتَتَدافع لسرعتها وشدة سيرها بقوله :

بمُصْطَحِباتٍ[٢] مِنْ لَصافٍ وثَبْـــرَةٍ[٣]
يَزُرْنَ إلالاً [٤] سَيْرُهُنَّ تَدافُـــعُ

سَمامًا [٥] تُبارِي الشَّمْسَ ، خُوصًا عيونُها [٦]
لهنَّ رَذايا [٧] بالطَّرِيق ودائِـــعُ [٨]

نوقٌ تسير جماعاتٍ متدافعة نحو الآل كأنَّها الطيور شديدة الطيران ، غائراتٌ عيونها من الجهد ، تجري أمام أعيننا حيَّة نابضةً ، وهي تباري الريح في شدتها وسرعتها .

والنابغة يستخدم عناصر صُوره ، فتارة يعمد إلى الحركة كما رأينا ، وتارة يعمد إلى اللون كما نرى في قوله :

(١) محمد زكي العشماوي : النابغة الذبياني ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .
(٢) المصطحَبات : الإبل . (٣) لَصاف وثَبرة : موضعان . (٤) الإلال : جبل .
(٥) السَّمام : نوع من الطيور كالسُّماني . (٦) خوص العيون : غائرات العيون .
(٧) الرذايا : جمع رذيَّة وهي الناقة التي حسرها السفر فعجزت عن السير . (٨) الودائع : ما ترك في الطريق .

والأُدْمَ [١] قد خُيِّسَتْ [٢] فُتْلاً [٣] مَرَافِقُها    مَشْدُودةً برِحالِ الحِيرَةِ [٤] الجُدُدِ

فهي نوق بيضاء ، تسر الناظرين ، بانت مرافقها عن آباطها ؛ فلا يصيبها ضاغطٌ ولا حازٌّ ولا ناكِث ، فهي قوية سليمة صحيحة ، قد ذُلّلت للركوب ، ولا تمتنع عن السير . فيجمع النابغة بين عنصرَي الحركة واللون في صورته إلى جانب عنصر الصوت الذي يصدر من حركة الناقة ، وبذلك تَكْتمل الصورة بعد أن عَرَض جزئياتها .

ويأتي النابغة بلوحة أخرى تقع مَشاهِدُها من الصحراء كالعير والجبال التي مرَّ بها على العين ، وهو يتساءل عن توديع صاحبته ، حيث يقول :

وَدِّعْ أمامَةَ والتَّوْدِيعُ تَعْذِيـــــــرُ [٥]    وَمَا وَداعُكَ مَنْ قَفَّتْ بِه العِيرُ
وَمَا رَأيتُكَ إلا نَظْرَةً عَرَضَتْ    يومَ النِّمارَةِ [٦] والمَأْمُورُ مَأمُورُ
أنّى القُفُولُ إلى حَيٍّ وإن بَعُدُوا    أمْسَوْا ودُونَهُمُ ثَهْلانُ فالنِّيــرُ [٧]
هَلْ تُبْلِغَنِّهُمُ حَرْفٌ مُصَرَّمَـــــــةٌ    أجْدُ الفَقارِ وإدْلاجٌ [٨] وتَهْجِيرُ
قَدْ عُرِّيَتْ [٩] نِصْفَ حَوْلٍ أشْهُرًا جُدُدًا [١٠]    يَسْفِي على رَحْلِها بالحِيرَةِ المُورُ

نوقٌ فتيّة وإبل سريعة ، يُسلّي الشاعر بها نفسه عما يتساءل عنه ، علّها تخفف عنه عناء هذه المشقة التي يحسها ، وهو يودِّع صاحبته التي رآها يوم النِّمارة . وكانت نظرة جمعت بينهما ولكن الأمر عسير عليه ، وهو في حال لا يُحسَد عليها لأنه لن يلقاها مرة أخرى .

صورة بكل جزئياتها تتّضح في وصفه للنوق بأنها ضامرة » وقوله : « حرف

(١) الأُدْم من الإبل : البيض ، ومن النساء : السُّمْر .    (٢) خُيِّست : ذُلّلت .    (٣) الفُتْل : التي بانت مرافقها عن آباطها .    (٤) الحيرة : مدينة النعمان بن المنذر .    (٥) التّعذير : التقصير .
(٦) النِّمارة : اسم بلد .    (٧) ثهلان ، النيِّر : جبلان .    (٨) الإدْلاج : السَّير في أول الليل .
(٩) عُرِّيت : تُركت .    (١٠) الجُددُ : المتتابعة .

مصرمة » ، و « حرف » : ضامرة ، يقال كأنها حرفُ جبلٍ لقوتها وصلابتها و « مصرّمة » لا لبن فيها وهي أقوى ، و « أجْد » موثقة الخَلْق من قولك بناء موجد .» [١]

يقول الدكتور محمد غنيمي هلال : « ومثل هذه اللغة التي نقرؤها في شعر النابغة ، والتي يضفي عليها شعورَه وأحاسيسه فتتعدّد من أجل ذلك الصُّوَر عنده ، وتخرج مشاهدُه رائعة « لغة تصويريّة » .» [٢]

وطبيعيّ أن يفيض هذا الجزء من أبيات النابغة بحركةٍ واسعة كما أشار إليها الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في كتابه « الشعر الجاهلي » كعنصر من عناصر الصورة ؛ فالحركة أساسه ، إذ الشاعر لا يكتفي بالوقوف بالأطلال وبكاء الديار، بل يصوِّر ناقته وهي لا تزال متنقِّلة من موضع إلى موضع ، وعَيْن الشاعر إزاءها تسجِّل هذه الرحلة الدّائبة تسجيلاً بديعاً .» [٣]

## ثانياً – الصّورة والتّاريخ

« الشعر ابن أبوَيْن : التاريخ والطبيعة » [٤] فإلى أي مدًى ينطبق هذا على شعر النابغة ؟ وهل للصورة الفنية صلةٌ بالتاريخ والطبيعة تستمدُّ منها المادّة المؤثرة ؟

لقد شاهد النابغة الحروب بين قبيلته وأعدائها منذ مَطلَعِها ، وربما أسهم في كثير منها بسيفه فضلاً عن لِسانه . ولقد جاء ديوانه معبّراً عن تلك الأحداث . وقَلّما نشهد له قصيدة دون أن يكون ثمة حافزٌ تاريخيٌّ دفعه إلى نظمها ، إما مفاخراً بنصر ، أو مهدِّداً بحرب ، أو مؤلِّباً لحِلْف ، أو هاجياً لعدو . إن شعره

---

(١) الديوان : من شرح الأعلم الشنتمري هامش ص ١٥٧ . (٢) محمد غنيمي هلال : المدخل للنقد الأدبي الحديث . ط ٢ القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢ . ص ٤٣٦ . (٣) إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية) . ط ٣ القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٤ . ص ٣١٠ .
(٤) أحمد شوقي : الشوقيات . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٧٠ . ص ٢٥٠ .

بذلك أشبهُ بِسِجِلٍّ لتلك الحقبة وما شَخَصَ فيها من تنازُع وصراع ، فتظهر قبيلة ذبيان وعشائرها على مسرح التاريخ الجاهلي مع حَرْب داحس والغَبْراء التي نشبَتْ بينها وبين عبس ، واستمرت فيما يقول الرُّواة نحو أربعين عاماً ، وقدِ اتّخذ الشاعر من التاريخ القديم صوراً استمدَّها من أحداثه وقصصه .

« نعم إن عقل الشاعر يختزن – دون وعي منه – أشياءَ ترجع إلى عصورٍ ما قبل التاريخ ، ولا شك أن هذا كان يظهر في نِتاجه الشعريّ .» [1]

ويؤيِّد هذا الرأي ما قاله الدكتور أحمد كمال زكي : « فالإنسان على مدى التاريخ يُسجِّل تجاربه ، أو ما يبدو منها خطيراً ، ومؤثِّرا في حياته ، وهو فى أي مجتمع يختزن في ذهنه أشياء عن شتى الأطوار التي مرّ بها هوْ وأجدادُه ، ولقد يُلحُّ عليه بعضُ المخزون بما يدل على وجوده في دائرة الشُّعور من حيث هو مكوِّن لحقائقَ قائمةٍ ، بينما يظلُّ بعضه الآخر في الأعماق محتفظاً بكل ما وَعَتْه الإنسانيّة .» [2]

إن قصة سليمان بن داود على سبيل المثال ألهمت النابغة بعضَ صوره . ولننظر إلى هذه الصورة في وصف صرح سليمان بن داود عليه السلام ، الذي ذلّل الله له الجن فى بنائه ، وصفاً تدل عليه بلقيس عندما دخلته ورأت أرضه حسِبَتْه ماء ، وكشفَتْ عن ساقيها كي لا تبتلَّ ثيابُها ، فقيل لها إنه صَرْحٌ مُمَلّس من زجاج . فقالت ياربِّ إني ظلمت نفسي بعبادتي ، وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين . [3]

وقد جاء هذا الوصف في أبيات النابغة حيث يقول :

---

(١) مصطفى الشورى : الشعر الجاهلي . القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨٦ . ص ١١٨ .

(٢) أحمد كمال زكي : الأساطير . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ . ص ٢٦٣ .

(٣) يقول الله تعالى : ﴿ قيلَ لَها ادْخُلي الصَّرْحَ فَلَمّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ ساقَيْها ، قالَ إنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَواريرَ ، قالَتْ رَبِّ إنّي ظَلَمْتُ نَفْسِي ، وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمانَ لِلهِ رَبِّ العالَمينَ .﴾ سورة النمل ٤٤ك .

ولا أرَى فَاعِلاً في النّاس يُشْبِهُهُ ... وَمَا أحاشِي[1] مِن الأقْوام مِنْ أحَدِ
إلا سُلَيْمانَ إذْ قالَ الإلهُ لَهُ ... قُمْ في البَرِيَّةِ فاحْدُدْها[2] عَنِ الفَنَدِ[3]
وَخَيِّس الْجِنَّ إنِّي قَدْ أذِنْتُ لَهُمْ ... يَبْنُونَ تَدْمُرَ[4] بِالصُّفّاحِ[5] والعَمَدِ[6]
فَمَنْ أطاعَ فَأعْقِبْهُ بِطَاعَتِهِ ... كَمَا أطَاعَكَ وادْلُلْه عَلى الرَّشَدِ
وَمَنْ عَصَاكَ فَعَاقِبْهُ مُعَاقَبَةً ... تَنْهَى الظَّلُومَ ولا تَقْعُدْ عَلى ضَمَدِ[7]
إلا لِمِثْلِكَ أوْ مَنْ أنْتَ سَابِقُهُ ... سَبْقَ الجَوادِ إذَا استولَى عَلى الأمَدِ[8]

صورة للنعمان يستمدُّ النابغة خيوطها من قصة سليمان عليه السلام ، « ومن قصة سليمان عليه السلام تسخيرُ الشياطينِ والرياح له .»[9]

هذا هو سليمان الذي آتاه الله حكماً وعلماً ، وآتاه من كل شيء كما يذكره القرآن الكريم[10]، وكما يذكر التاريخ قصتَه مع بَلْقيس ملكةِ سَبَأ التي جعلها تُغلَب عندما خاضت صَرْحَه ، ذلك البناء المشيَّدَ من قَواريرَ ، والذي جعل سليمان تُسَخَّرُ له الجنُّ ، كما كشف عن ذلك القرآن الكريم[11]. ثم موتهُ وهو متّكئ على عصاه والشياطينُ لا تَعلم . يرتفعُ النابغة بالنعمانِ إلى هذه الذّروة التي تفوق في أعمالها سائر البشر ، وكأن أفعال النعمان في الناس أشبهُ بأعمال النبي سليمان الذي حكم جيوش الجن ، وتكلّم مع الطير ، وقاد الناس بحكمته وعلمه ، فتَوّجت أعماله بهالة من التعظيم جعلته أعظمَ بكثير من كلّ أبطال الملاحم ، وبذلك يكون النعمان قد تخطى البشر إلى الأنبياء حتى أصبح

---

(١) أحاشي : أستثني . (٢) احْدُد : اِمْنع . (٣) الفَنَد : الضلال . (٤) تَدْمُر : مدينة بالشام .
(٥) الصُّفّاح : الحجارة . (٦) العَمَد : الأساطين . (٧) الضَّمد : الذُّل . (٨) الأمَد : الغاية .
(٩) سيد قطب : التصوير الفني في القرآن ط ٤ بيروت ، دار الشروق ،١٩٧٨ . ص ١٣٥ .
(١٠) يقول الله تعالي : ﴿ ولِسُليمانَ الريحُ غُدُوّها شهر ورَواحُها شهر وَأسَلْنا له عَيْنَ القِطْرِ ومِنَ الجنّ مَنْ يعملُ بين يَدَيْهِ بإذْن رَبِّه ﴾ سورة سبأ ، آية ١٢ ك . ويقول : ﴿ وَحُشِرَ لِسليمانَ جنوده من الجِنّ والإنسِ والطيرِ ﴾ سورة النمل ، آية ١٧ ك .
(١١) يقول الله تعالي : ﴿ وَلسليمانَ الريحُ عاصفةً تجري بأمره إلى الأرض الّتي بارَكْنا فيها وكُنّا بِكُلِّ شيءٍ عالِمينَ ومِنَ الشّياطينِ مَنْ يغوصونَ له ويعملونَ عملا دونَ ذلك وكُنّا لَهُمْ حافِظينَ ﴾ سورة الأنبياء ، آية ٨١ ، ٨٢ ك .

لأعماله هذه القدسيَّةُ التي يتأثر بها كلُّ من يسمع لقصة سليمان عليه السلام، فصوَّره والناسُ مسخَّرون له ، وصوَّر خيرَه وعطاءه الذي امتد للناس جميعِهم ، ثم صوَّر هيبتَه وقوتَه في صور متلاحقة مستمَدَّة من قصة سليمان والجن تُسَخَّر لما يريد ، وكذلك الرياح . فجعل صورةَ النعمان كصورة سليمان يترك فينا هذا الأثر ، يسانده في ذلك اختيارُه للألفاظ والعبارات التي تبرز الصورة وتوضِّحها من مثل قوله : « وخَيِّس ِالجن » فإنه ينقلنا إلى صورة الجن التي حشَرها الله لسليمان وجعلهم يعملون بين يديه بإذنه . ولهذه الصورة فعاليَّتها تُجاه النعمان، مما يجعله يستحق تبعاً لذلك الطاعةَ والولاءَ ، وهو جدير بأن يَفْصِلَ في الأمور بحيث يجعل مَنْ يطيعه ينال خيراً ورشداً ، وَمن يعصيه يَلقى عنتاً ونصَبًا يجعله لا يشعر بالراحة أبداً ، والشّاعر يصور النُّعمان بصورة الواثق ِمن نفسه ، فمِثْلُه لا تنطوي سريرته على شرٍّ أبداً .

ولم يدع النابغة للصورة التاريخية ظلالَها وهالاتها الإيحائيةَ ، بل فسَّرها وقيَّدها بوضوح ٍيشبه وضوحَ المشهد الحسِّيِّ ، فالنابغة أفاد منها تقيُّداً بالواقع ، كما نرى من هذا المثال الذي يدل على قدرته على تطويع الكلمة ، وتحقيق غاياته عن طريق الإقناع والوسيلة في ذلك لأنها مستمدة من التاريخ . وتسخير الجن لسليمان فيه إيحاء بأن سليمان على غير طبيعة البشر العاديين وأنه شخص تفوق على مرتبة الجن ، وجعل النابغةُ النعمانَ في مرتبة سليمان ، فعطاؤه لا حدود له ، وتأثيره على كل الناس ، فغضبُه لا يُحتَمل ، مَنْ لحِقه فهو في الضلال ، وأما من نال عطاءه فهو في نعيم . وكذلك تسلَّلت خيوط الصورة لِتبينَ منزلة النعمان التي عبر عنها النابغة بالتعبيرات اللفظية والتعبيـرات المجازيَّة ؛ لتصوير الأمل والنور والفرحة والحب والأماني لِمَنْ حَظي بالنعمان ، ولئن تخلّى النابغة عن التعبير الواقعي خلال هذه الأبيات ، فإنه عمد إلى التعبير المستمد من الأعمال الخارقة ، محلِّقاً بخياله بما يثير الدهشة . وبذلك ينتقل من الواقع الذي نعيش فيه ، إلى الواقع الذي كان عليه سليمان ؛ للمبالغة في

الأسلوب الذي يمحو عَبْرَه الحدودَ بين الواقع والمستحيل ، بحيث يستثير حِسَّنا ومشاعِرَنا تُجاه هذه الصورة .

و واضح أن النابغة يسترسل في الحديث عن سليمان كأنه من أهل الكتب السماوية ، وهذا يجعلنا نقول إنه لم يكن وَثنيًّا ، وقد رأينا في أبياتهِ ذكراً للحساب والعقاب ولبعض صفات الله ، ولرحلة الحَجِّ والعبادة ، كما أنه عُرِف بالأخلاق العالية ، والمبادئ السامية ، والحِكم الصائبة ، وشُهد له بعدم الفُحْش في القول ، وأنه كان يُحرِّم الأزلام والأصنام ، ثم إن العصر كان عصرَ ثقافة ودراية بما في الأمم السابقة والشعوب القديمة . وكان الشاعر سيداً شريفاً من سادات قومه ، تقَلَّب على الأمصار المختلفة ، وتزوَّدَ بمعارفِ الأمم المجاورة ، والحضارة التي استمدها من اتصالاته ، مما يجعلنا لا ننكر ثقافته واهتمامه بقصص السابقين .

ويرجع النابغة إلى التاريخ ، حيث علَّم الله داود عليه السلام صَنْعَةَ الدروع لتقي قومه شدة الحروب [١] ، فيستمد منها خيوط صورته عندما يصف دروعه بأنها « لينة المتن ليست بخشنة ولا صَدِئة » كنسج سليمان ، يقول :

وكلُّ صَمُوتٍ نَثْلَةٍ تُبَّعِيَّةٍ          وَنسْجُ سُلَيْمٍ كلَّ قَضَّاءَ ذائِلِ

« وقوله : « وكلّ صموت » قال الأصمعيُّ : الدرع اللينة المتن ليست بخشنة ولا صَدِئة إذا صُبَّتْ لم يكن لها صَوت ، سالت من لينها ، ونَثْلة : واسعة ، وتُبَّعِيَّة : من نسج تُبَّع الحِمْيَري ، وسليم ، أراد سليمان بن داود . والقَضَّاء : الحديثة العمل ، الخشنة المَسّ من الجِدَّة . ومنه : أقضَّ عليَّ مضجعي . وذائل : ذات ذَيْلٍ سابغ . » [٢]

ويأتي النابغة بصورة أخرى في وصف السيوف الموروثة من أزمان قديمة ،

(١) يقول الله تعالى : ﴿ وعَلَّمناه صَنْعَةَ لبوسٍ لكم لِتُحصِنَكُم من بأسِكم فهَلْ أنتُمْ شاكِرونَ ﴾ سورة الأنبياء آية ٨٠ ك .       (٢) الديوان : من شرح الأعلم الشنتمري هامش ص ١٤٦ .

صورة طريفة ، في ظاهرها ذَمٌّ وباطنُها مَدْح ، يقول :

ولا عَيْبَ فِيهم غيرَ أنّ سُيُوفَهمْ بِهنّ فُلولٌ [١] مِن قِراعِ الكَتائِبِ
تُخُيِّرْنَ مِن أزمانِ يوم حَلِيمَـةٍ [٢] إلى اليومِ ، قَدْ جُرِّبْنَ كُلَّ التَّجارِبِ

يعتمد النابغة في البيت الأول على المعنى ذي الوجهين ، أو المعنى المزدَوج الذي يوهمنا في الوهلة الأولى أنه يتَصدّى لعيب في الممدوح ، ولكننا سَرْعان ما نكشف أن هذا العيب الضئيل ليس في الواقع سوى نتيجةٍ لفضيلة عُظمى من الفضائل التي يَتحلَّوْن بها . إن فُلول سُيوفهم ليست من الضَّعف والصَّدأ ، وإنما من كثرة القِراع .

لقد ورثوا السيوف عن آبائهم وأجدادهم ، من أزمان حليمة . وحليمةُ بنتُ الحارثِ بن أبي شَمِّر الغسّاني ، قصتُها في التاريخ تحكي أنها كانت تحمل طيباً تطيِّبُ به كلَّ منْ مَرّ من الجند ، فجعلوا يمرون بها وتُطيِّبهم ، فمرَّ بها شابٌّ فلما طيَّبتْه تناوَلَها وقبَّلَها فصاحتْ وشَكَتْ ذلك إلى أبيها ، فقال لها « اسكُتي فما في القوم أجْلَدُ منه إذ فَعل مِثْل هذا بِكِ واجترأ عليكِ ، فإنه إما أن يَبْلِيَ غداً بلاء حسناً فأنتِ امرأته ، وإما أن يُقتل فذلك أشدُّ عليه ممّا تريدين به من العقوبة ، فأبلى الفتى ثم رَجع ، فزوّجه ابنتَه حليمة .» [٣]

فالنابغة يشير إلى تاريخهم القديم في يوم حليمة الذي هُزِم فيه المناذرةُ شرَّ هزيمة ، حتى لقد قُتِلَ المنذرُ بنُ ماءِ السماء في ساحة المعركة ، وجعلَ سيوفَهم المُفلَّلة تَشُقُّ الدروعَ المتينة وتمزِّق أصحابَها تمزيقاً أطاح برءوسهم ، وترسِل شرراً لا ينقطع ضياؤه ، حتى لكأنه أشعةُ الحُباحِب ، وسيولاً من الدِّمار كأنها إيزاغُ المَخاض ، يقول :

---

(١) الفُلول : جمع فَلّ وهو : الكَسْر في حدّ السيف . (٢) حليمة : امرأة من غسّان .
(٣) الديوان : من شرح الأعلم الشنتمري هامش ص ٤٥ .

تَقُدُّ السَّلُوقِيَّ [١] المُضَاعَفَ نَسْجُهُ    وتُوقِدُ بالصُّفَّاحِ نَارَ الحُباحِبِ [٢]
بِضَرْبٍ يُزِيلُ الهامَ عَنْ سَكِناتِهِ    وَطَعْنٍ كإيزاغِ [٣] المَخاضِ الضَّوارِبِ [٤]

ولننظر إلى هذه الصورة في قول النابغة :

أَضْحَتْ قِفَاراً وأَضْحَى أَهْلُها احْتَمَلوا    أَخْنَى عَلَيْها الّذي أَخْنَى عَلى لُبَدِ

فهي صورة مستمَدَّة من عهد لقمانَ الذي يَحْكي عنه التاريخ بأنه كانت له نُسور ، « وَلُبَدُ » هو النسر السابع من نسوره وآخرها ، وكان قد عَمَّر أربعمئة عام ، وهو الذي يُضرَب به المَثَل فيقال : « أتى أبَدٌ على لُبَد » . وقد ألهمت هذه الوقائعُ النابغةَ فيما ذهب إليه من وَصْف الدّار خاليةً من أهلها لما احتملوا عنها إلى مياههم ، فقد أفسد عليها الدّهر الذي أفسد على لُبَدٍ وأفناه .

وللأمثال أهمية كبرى في حياة الجاهليّين ، فالنابغة يعمِدُ إليها ليسوق البيِّناتِ على صحة زَعمه ، ويقدِّمَ لها الإطار الإنسانيَّ والتاريخيَّ ، وهي تُضفي على أقوال الشاعر صفةَ الحقيقة العامَّة المأثورة في الناس منذ أقدم العصور .

إن النابغة يستلهمُ صورةً أخرى من قصة تحدَّث العرب عنها كثيراً ، ويذكرونها في أشعارهم . إنها قصة الحيَّة التي يُضرب بها المثلُ في الندم ، ولها تاريخُها المعروف الذي يَستمِدُّ منه النابغة خيوط صورته حيث يقول :

كَمَا لَقِيَتْ ذَاتُ [٥] الصَّفَا مِنْ حَلِيفِها    وَكانَتْ نَدِيَّةَ المالِ غِبًّا وظَاهِرَة

لقد أصبح حديثُ الحيَّة والفأس من مشهورات أمثالِ العرب ، فتقول : « كيفَ أعاوِدُك وهذا أثرُ فأسك » .

إن أصل هذا المثل على ما حكته العرب على لسان الحيَّة ، يقولون « إن

---

(١) السَّلوقي : الدِّرع . (٢) الحُباحِب : دُوَيْبة تضيء بالليل . (٣) إيزاغ المخاض : الناقة الحامل ، والإيزاغ : رميها البَوْل دفعة بعد دفعة . (٤) الضَّوارب : جمع ضاربة ، وهي الناقة الشائلة بذنبها .
(٥) ذات الصَّفا : الحيَّة ، والصَّفا : الحجارة .

أَخَوَيْن كانا فيما مضى في إبل لهما ، فأجدبَتْ بلادهما ، وكان بالقرب منهما وادٍ خصيب ، وفيه حَيَّةٌ قد حَمَتْه من كل أحد ، فقال أحدهما لأخيه : يا فلان ، لو أتيتُ هذا الواديَ المُكْلِئ فرعيتُ فيه إبلي فأصلحتها . قال أخوه : إني أخاف عليك الحية ، أ لا ترى أن أحداً لم يهبط ذلك الوادي إلا أهلكته ، قال فَو الله لأفعلنّ . فهبط ذلك الوادي فرعى إبله زماناً . ثم إن الحية نهشَتْه فقتلته ، فقال أخوه : والله ما في الحياة خيرٌ بعد فلان ، ولأطلبَنّ الحيةَ فأقتلها أو لأتبعنّ أخي . فهبط ذلك الوادي ، فطلبَ الحيةَ ليقتلَها ، فزعموا أن الحية قالت له : أ لستَ ترى أنْ قد قتلتُ أخاك ، فهل لك في الصلح فأدعك في هذا الوادي فتكون به ، وأعطيك ما بقيتَ ديناراً في كل يوم ؟ قال : أ فاعلةٌ أنت ؟ قالت : نعم . فحلف لها ، وأعطاها العهودَ والمواثيق لا يضرُّها ، وجعلتْ تعطيه كل يوم ديناراً ، فكثُر ماله ، ونمتْ إبله ، فكان من أحسن الناس حالاً . ويُحكى أنها كانت تعطيه يوماً ، وتُغِبُّه يومين . ثم إنه ذَكَر أخاه فقال : كيف ينقضي العيش وأنا أنظر إلى قاتل أخي ! فعَمَد إلى فأس فأخذها ، ثم قعد لها فمرت به ، فتبِعها فضربها فأخطأها . فدخلت الجحر ، و وقعت الفأس في الجبل فوق جُحرها فأثّرت فيه ، فلما رأت ما فَعَل قطعتْ عنه الدينار الذي كانت تعطيه . قال أبو عبيد : ثم إنه أتى جُحرها فحيّاها بالتّحية التي كان عوّدها ، فخرجت كما كانت تخرج ، فضربها وأراد رأسها فأخطأ . فقالت له : ما هذا ؟ فَاعتلّ عليها ، فقالت : ليس بيني وبينك بعد هذا إلا العداوة ، فقد علمتُ ما أردتَ ، فخذ حِذْركَ مني واخرج عني فإني قاتلتُك ، فقال لها أعطيني بقية الدّية ، فأبت . فلما رأى ذلك وتخوّف شرّها ندم ، فقال لها : هل لكِ في أن نترافق ونعود إلى ما كنا فيه ، فقالت : كيف أعاوِدُك وأجِدُ أثر فأسك ، وأنت فاجر لا تبالي العهد ! فكان حديث الحيّة والفأس من مشهورات أمثال العرب .» [١]

---

(١) الديوان : من شرح الأعلم الشنتمري ، هامش ص ١٥٤ .

وقد صيغ هذا المثل في الشعر ، كما صيغت أمثالٌ أخرى غيره ، فقال النابغة :

فَقالَ تَعَالَيْ : نَجْعَلِ اللهَ بَيْنَنا      عَلى ما لَنا ، أو تُنْجِزِي لِيَ آخِرَهْ [1]
فَقالَتْ : يَمينَ اللهِ أَفْعَلُ إنَّني      رأَيْتُكَ مَشْؤوماً ، يَمينُكَ فَاجِرَهْ
أَبى لِيَ قَبْرٌ لا يَزالُ مُقابِلِي      وَضَرْبَةُ فأسٍ فَوْقَ رأسِيَ فاقِرَهْ [2]

وهذا مثلٌ آخرُ ورَد في القرآن الكريم ، مستمَدٌّ من قصة نوح عليه السّلام ، لبيان مفهوم الأمانة ، يُعلِنها النابغة في بيته الذي يقول فيه من رواية ابن السِّكِّيت ، مما لم يرد في نسخة الأعلم :

فأَلْفَيْتُ الأَمانَةَ لَمْ تَخُنْها      كَذَلِكَ كانَ نُوحٌ لا يَخُونُ

إشارة في هذا البيت إلى قصة نوح وتفصيلاتها تبيّن أن زوجه لم تكن وفيّةً له ، كما صوّرها القرآن الكريم . [3]

وهكذا نجد في شعر النابغة إشاراتٍ إلى قصص مستمَدٌّ من التاريخ القديم ، وهذا القصص منه ما هو دينيٌّ ، ومنه ما كان يجري مَجْرى الأمثال عند العرب . واستطاع النابغة أن يستمد خيوط صوره وعناصرها من هذا القصص ، ومن هذه الأمثال ، بحيث تسلّلت هذه الخيوط لتصوير حالاتِ القدرة الخارقة ، وبيانِ منزلة النُّعمان ، وكذلك قيمة الأسلحة المستخدَمة في القتال ، ومن بيان أهمية الأمانة ، والوفاء ، وكلّ ما يحفظ على الإنسان حياتَه ، ويُقوّي شخصيته، ويجعله مهيباً أمام الناس .

## ثالثا : المناخ الديني والصّورة

إن الصّورة الفنّية عند النابغة قد تأثّرت بمؤثّرات عديدة – كما رأينا – ومن

(١) تنجزي لي آخره : آخر المال .      (٢) فاقرة : مؤثّرة .
(٣) قال الله تعالى : ﴿ ضَرَبَ اللهُ مَثَلاً لِلّذينَ كَفَروا امْرَأَةَ نُوحٍ ..﴾ سورة التحريم – الآية .

أهم هذه المؤثرات المناخ الدينيُّ الذي كان سائداً في هذه الفترة ، وتلك محاولة لتفسير الصورة بالكشف عن أصولها النابعة من المؤثرات المتنوعة التي أخذت عناصرُها المختلفةُ تتجمّع مما كانوا يعتقدون ويؤمنون به .

كان للجو الديني إذاً أثره . وارتباطُ الشعر بهذا الجو يؤثر في الصورة الفنية ، مما يكشف بدوره عن عباداتِ الجاهليين وعقائدهم . وقد حشد ابن الكلبي في كتاب « الأصنام » كثيراً من الأخبار عن عباداتهم وأصنامهم ، وشيئاً من طقوسهم الدينية في العبادة والحج القديم . وقد كانت الوثنية هي ديانة كثير من الجاهليين ، وانتقلت عبادة الأوثان تلك إلى العرب من الأمم المجاورة وتأثروا بها .

وقد جاء في شعر النابغة ما يدلُّ على التديُّن بدينٍ قويم ، وأن منازلهم تحلُّ بأمكنةٍ مقدّسة وهم يخشَوْن العواقب حيث يقول :

مَخَافَتُهمْ ذَاتُ الإلَهِ ، وَدِينُهمْ قَويمٌ ، فَمَا يَرْجُونَ غَيرَ العَوَاقِبِ

شرحه ابن السكيت كما يلي : « قوله : مخافتهم ذاتُ الإله يريد : يخافون أمرَ الله تعالى ، وذاتُ الإله : كتابه . ورَوى الأصمعيُّ « محلّتهم ذات الإله » أي منزِلُهم المقدّس وأرضُ الشّام ومنازل الأنبياء وهي أرض القدس . قال أبو عمرو: ورَوى ابنُ دأب : « مَجَلّتُهم ذات الإله »» يريد : كتابُهم الإنجيل ، وكانوا نصارى ، وكلُّ كتاب عند العرب مَجَلّة . وقويم : مستقيم . وروى أبو عبيدة : « قويم به يرجون غير العواقب » ومَنْ روى : « فما يرجون غيرَ العواقب » أي ما يخافون ، وهو من قوله تعالى : ﴿ ما لَكُمْ لا تَرْجون لِلّهِ وَقاراً ﴾ أي : لا يخافون عظيمةً غيرَ العواقب ؛ أي : لا يطلبون غيرَ عواقبِ أمورهم .» [1]

---

(١) راجع ديوان النابغة الذبياني صنعة ابن السكيت ، تحقيق شكري فيصل ، هامش ص ٥٦ ، وراجع أحمد جمال العمري : شروح الشعر الجاهلي ، ج ٢ : مناهج الشراح . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١. ص٤٨ .

والعربي وإن كان يعظِّم الأوثان والأصنام ، إلا أنه كان يعتقد بإله واحد موجودٍ هو خالقُ هذا الكون ، وما تعظيمُهم للأوثانِ إلا لأنهم يَرَونها شفيعاً لهم عند الله .[١]

وأشعار النابغة فيها كثير من الكلمات التي تشير إلى تعلُّقه بالله الخالق ، وتدل على شدة إيمانه بالمبادئ السّامية والأخلاق العظيمة وتمسُّكه بالحقّ ، وفيها كلماتٌ تحمل الطابَع الدينيّ وبعضَ صفاتِ الله ، من مثل قوله :

فَلا لَعَمْرُ الّذي مَسَّحْتُ كَعْبَتَهُ ... وَما هُرِيقَ عَلى الأَنْصابِ[٢] مِنْ جَسَدِ[٣]
وَالمؤمِنِ العَائِذاتِ الطَّيرَ يَمْسَحُها ... رُكْبانُ مَكَّةَ بَيْنَ الغَيْلِ والسَّعَـــدِ[٤]
مَا قُلْتُ مِنْ سَيْءٍ مِمّا أُتِيتَ بِـهِ ... إذاً فَلا رَفَعَتْ سَوْطي إلَيَّ يَدِي[٥]
إلا مَقَالَةَ أَقْوامٍ شَقيتُ بِهَـــا ... كانَتْ مَقَالَتُهُمْ قَرْعاً[٦] عَلى الكَبِدِ

صورة للطير في هذا المكان المقدس ، وهي آمنة لا تُهاج أو تُصاد ؛ لأنها قد عاذَت بالحرم الذي حماه الله ، واختصَّه بأمنه ، وهو في هذا التصوير يبيِّن إيمانَه بالله ، وأن مَنْ تمسَّك به لا يخاف سوءاً ولا عقاباً . ويتَّخذ النابغةُ من هذا الإيمان العميق وسيلةً يبرِّر بها موقفَه ، فلم ينطق سوءاً وَلْتَشَلَّ يده لو كان كاذباً . ولكنَّ القوم أَبَوا إلا أن يتَّهموه بمقالتهم التي أصابت كبدَه ألمًا ، وهو الذي يرجو أن يعيش آمناً مطمئنًّا في ظل النعمان كهذا الطير الآمن في رحاب الله .

ويستمر النابغة في بيان عقيدته الدينيَّة موضِّحاً هذا الإيمانَ العميق بالجزاء ، حيث يقول :

---

(١) يقول الله تعالى : ﴿ ما نَعْبُدُهمْ إلا لِيُقَرِّبونا إلى اللّه زُلْفَى ﴾ سورة الزمر آية ٣ ك رقم السورة ٣٩ .
(٢) الأنصاب : الحجارة يذبحون عليها لآلهتهم . (٣) الجسد : الدم اللاصق .
(٤) الغَيْل : الشجر الكثير الملتف وكذلك السَّعد . (٥) فلارفعت سوطي إليّ يدي : كناية عن شلّ اليد .
(٦) القرْع : الضَّرب .

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيبَةً[١] وَلَيْسَ وَراءَ اللّهِ لِلْمَرْءِ مَذْهَبُ

والمعنى الذي يريد أن يُطلقه النابغة هنا من هذا البيت : أنه ليس بعدَ اليمين بالله عز وجل للمرء مذهبٌ ، ثم إنه يريد بعد ذلك أن يبرز معنى أن الله وحده هو المَنوط بالقَسَم وليس غيره ، فمن كان حالفاً به فهو صادق فيما يُقسِم عليه ، ويستجيب له الله ويوفّقه لما يرجوه ، وإن لم يكن صادقاً فَلْيعاقبه الله عقاباً ، يرسم له صورةً تكشِف عن حال المُغْرِضين وقد قرَّت عيونهم بما أصاب صاحبَهم من عقاب ، فَرِحين بما آتاهم من كَذِبهم ، يقول النابغة في تصويره لهذا العقاب :

إذاً فَعاقَبَني رَبّي مُعاقَبَةً قَرَّتْ بها عَيْنُ مَنْ يَأْتيكَ بالحَسَدِ

إن النابغة يبرز صورة هذا التّعيس إذا ما ناله عقابٌ من ربه على ما اتّهموه به ، وهو في هذا التصوير يبيِّن إيمانه بالعقاب والحساب . ويستمر في بيان عقيدته الدينية موضّحاً هذا الإيمان العميق بالجزاء ، حيث يقول :

ولكنْ لا تُخَانُ الدّهْرَ عِنْدي وَعِنْدَ اللّهِ تَجْزِيَةُ الرِّجالِ

أراد أن يقول : « تَجْزِيَة الناس ...» إنه يصوِّر لنا نفسَه فيما لو كان خائناً ، فإنه لن يستقيمَ له حال ، فلو أنَّ يده أرادتْ بصاحبها سوءاً لقَطعَ الأخرى وأفردَها عن أختها حتى ليشعر بالعقاب الدنيويّ ، أما عقابُ الآخرة فعند الله تجزيةُ الناس بأعمالهم . وهذه الصورةُ تدلُّنا أيضاً على عدالة الله ، وإيمان الشاعر بذلك ، إلى جانب ما تتركه في نفوسنا من إيحاء عن الخيانة . وهذا نابع من روحه الدِّينيَّة فهو يرسم لهذا اليقين صورةً ثابته لا تهتزُّ ، ولا تترنَّح . إنه الله الذي يَفْصِل في أمور الناس فيثيب المصيب ، ويجازي المخطئ . والشّاعر أراد أن يُشخِّص حالة العناد السخيف والمكابرة العمياء التي لا يُجدي معها حجة ولا برهان ؛ فقد اتّهموه زوراً وبُهتاناً فيبرز منطقاً حكيماً في هذه الكلمات ..« وعند الله تجزية الرِّجال »

(١) الريبة : الشك .

ويعطي النابغة مثالا للمنافق الذي يُظهر حبّه لله ويُعجبك قولُه في الحياة الدنيا ، ويُشهد الله على ما في قلبه وهو ألدُّ الخصام ، يَعْصي ربّه لأنه لو كان صادقًا في حبه لأطاعه وبَعُد عن معصيته فيما يأتي من أكاذيب ؛ لأن المحب الحقيقي لله يستوجب طاعته . فيصوّر النابغة ذلك تصويراً حِسِّيًّا فيما ينسب إليه في شعر النّصرانية :

تَعْصي الإلَهَ ، وأَنْتَ تُظْهِرُ حُبَّهُ هَذَا لَعَمْرُكَ في الْمَقَالِ بَدِيعُ
لَوْ كُنْتَ تَصْدُقُ حُبَّهُ لأطَعْتَهُ إنَّ المُحِبَّ لِمَنْ يُحِبُّ مُطِيعُ

فالنابغة هنا يبرز المفارقة بين الظاهر والباطن في نَسَقٍ من الصور الحِسِّية المؤثرة في النفس تأثيراً حِسِّياً .

ويُعلن النابغة عن موقفه الدينيّ الذي كان له أثره في صوره ، فيقول :

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيبَةً وَهَلْ يَأْثَمَنْ ذُو إِمَّةٍ [1] وَهْوَ طَائِعُ

يقول : حلفت فلم أترك لنفسك شكًّا في صدق ، وحلفت وأنا لك طائع ذو دين واستقامة ، فتحرَّجت أن أكذب في يميني فأكون آثماً ، فكيف يكون آثماً وهو يدين بطاعة الله ؟ وتلك صورة تؤكد صدق النابغة فيما يقول ، ثم نراه يُقسم في موضع آخر بالله ، ومن كان حالفاً بالله فإنَّ ما أقسم عليه حقيقةٌ واقعة ، يقول :

حَلَفْتُ يَميناً غَيرَ ذِي مَثْنَوِيَّةٍ [2] وَلا عِلْمَ إلا حُسْنُ ظَنٍّ بِغَائِبِ

ويعتقد النابغة بِعَدل الله و وفائه ، حيث يقول :

أَبَى اللّهُ إلا عَدْلَهُ وَ وَفَاءَهُ فَلا النُّكْرُ مَعْروفٌ ، وَلا العُرْفُ ضَائِعُ

أي أبى الله إلا أن يَعدل بين عباده ، ويفي لهم بما وعدهم به وأوعدهم من

(١) الإمّة : الدين . (٢) غير ذي مَثْنَويّة : لم أستثن فيها .

الثواب والعقاب ، فهناك من الناس ضعاف العزيمة ، ينكرون الفضل ولا يعترفون بالمعروف ، ويسيئون إلى غيرهم بما يأتون به من كذب . ولكن الله يَعْرِف ضعفهم ، ويدافع عن المظلومين لأنه عادِل ، فالنُّكر ليس كالمعروف في الجزاء ، والحكمُ عند الله عز وجل ، ولا يضيع جزاء المعروف . فالصورة التي يرسمها النابغة في مشاهده يستمدُّ خيوطها من نوعين من الناس : الأول – صورة الناس الأوفياء المخلصين ، والثاني – صورة الخائنين المنافقين ، ولكلٍّ درجاتٌ عند الله ، فأمّا مَنْ ناله ثواب الله فهو في عيشة راضية ، وأمّا مَنْ ناله عقابه فإن له معيشةً ضَنْكاً .

فالنابغة يكرر هذه الصورة في أبياته ، ويعود إليها من حين لآخر في تناسق ، مما يوضّح تأثره بالروح الدينية .

ونرى هذا التأثُّر واضحاً في قوله :

فَجِئْتُ عَمْرًا عَلَى مَا كَانَ مِنْ أَضَمٍ[1] وَمَا اسْتَجَرْتُ بِغَيْرِ اللّهِ مِنْ جَارِ

فهو لا يستجير إلا بالله ، وتلك سَجايا رجلٍ متعلّقٍ بخالقه ، ينسبُ الأفعال إلى الله ، وأن كلَّ شيء يجب أن يكون بِاسْم الله .

ولقد جاء في شعر النابغة أنه كان يَحُجُّ إلى الكعبة في موسم الحج ، والعربُ كانت تعظمها لأنها بيت الله الذي شيده إبراهيم عليه السلام ، يقول:

مُشَمِّرِينَ[2] عَلى خُوصٍ مُزَمَّمَةٍ[3] نَرْجُو الإِلَهَ ، وَنرْجُو البِرَّ والطُّعَمَا[4]

إن غايته الله ، يرجو عونه ورعايته ، ويرجو عطاءه وخيره ، فيقصد وجهه وسط هذا الشقاء الذي يلقاه وهو جادٌّ مسرعٌ بإبله الغائرة العيون من شِدَّة العناء. فهذا مشهَد مختصَر سريع : صورتُه وهو مسرع ، وصورةُ الإبل وهي غائرة

---

(١) الأضَم : الغضب . (٢) مشمِّرين : مجتهدين مسرعين .

(٣) الخوص المُزمّمة : الناقة الغائرة العيون ، التي تتقدم غيرها . (٤) الطُّعْم : الرزق .

العيون مُزَمّمة ، حركةٌ وصوتٌ واستعدادٌ وتهيُّؤ . وتنضَمُّ الصورتان لِتكشف عن المقصد والغاية ؛ إنه الله الصمد الذي يُقصَد وقت الحاجة . وهنا تتِمُّ الصورة الشاخصة في الخيال ، وهي صورةٌ تبرز التعلُّقَ بالله .

وكما ذكر البيت الحرام ، وحجَّه إليه ، وتعظيمه إياه ، يذكر أيضاً رب البيت ، مما يترك انطباعاً بالتديُّن ، كأن يقول :

حَلَفْتُ بِمَا تُسَاقُ لَهُ الهَدَايَا عَلى التَّأْوِيبِ [1] ، يَعْصِمُهَا الدّرِينُ [2]

بما تساق له يعني البيت ، فصورة البيت تُعطي انطباعاً لتمسُّك الإنسان بعقيدته ، ثم توحي بالتعلُّق بالله ، بالإضافة إلى ما له من هيبة و وقار لا يغيب عن الأذهان ، هذه الصورة تحرِّك فينا المشاعر وتترك أثراً لا يزول ، وتتحرَّك الصورة لتكشف عن رب هذا البيت وهو يَظْهر في قوله : « بما » فقد تكون ما بمعنى مَنْ ، يعني الله سبحانه وتعالى كما أن البيت يُروى : « بِمَنْ » التي تشير إلى الله ، ثم يستمرُّ النابغة في تحريك صُوره فيُقسم بالإبل السِّراع التي يحج عليها ، وهي صورةٌ تنقلك إلى الصحراء وإبلها السريعة ، والأماكن التي يرتادها العربي في حياته اليومية ، ثم حِرصه على أن يَقْصِد بها الأماكن الروحانية ؛ لعله يجد فيها صِلَةً بينه وبين الله ، هذه الصلة التي ربما يشعر معها بالرّاحة والسّعادة عندما يحسُّ أنه في حاجة إلى ذلك ، فلننظر إلى هذا القَسَم في قول النابغة :

وَرَبِّ الرّاقصَاتِ [3] بِكلّ سَهْبٍ [4] بِشُعْثِ القَوْمِ مَوْعِدُها الْحَجُونُ [5]

صورة يبرزها النابغة في هذا البيت . الإبلُ السريعة في شدتها وقوّتها تحمل القوم إلى البيت في موعد الحج ، فترى الناس شُعْثاً غُبْراً يتزاحمون حول هذا

(١) التّأويب : المعاودة . (٢) الدّرين : حطام المرعى القديم اليبيس .
(٣) الراقصات : الإبل السريعة . (٤) السّهب : الواسع من الأرض .
(٥) الحَجُون : جبل بمكة .

المكان ، يقصدون ربه ، ويطمعون في خير الله وبره وعطائه . إنها صورة تبين إحساس الشاعر الدّفين بمكانة الله عنده ، وتُعطينا الثقة في روح الشاعر الدينية، ونظرته إلى تلك القوة الكبيرة التي يخشاها ، حتى إذا قصدَ الكعبةَ على نية الحج فلا يحل له اللّهو والصّبا ، فهي أيام يَمْتنع فيها المرءُ عن كل ما يُغضب الله .[1] يقول النابغة :

حَيَّاكِ وَدٌّ ، فَإنَّا لا يَحِلُّ لَنَا      لَهْوُ النِّساءِ ، وإنّ الدِّينَ قَدْ عَزَمَا

فالدِّين هنا الحجُّ عزم عليه وقويت نيتُه فيه ، وذلك يمنعه عن الصِّبا واللهو ، وإنما حيّاها هنا على جِهة الإعراض عنها ، فقد كان بعكاظ وفي نيَّة الحج فعرضَتْ له ، فقال لها حيَّاك ربي ، فإنا لا يحل لنا ما تريدينه منَّا من العبث لأننا حُجّاج .

« ولقد نفى ديرنبورج نصرانيةَ النابغة ، وأكّد أنه كان كبقية العرب يعتقد في إله واحد ، وإن كان يعظم الأوثان ويحلف بها ، ولكنه كان رجلاً عاقلاً ، ذا مبادئ مستقيمة وانتهج سبيلاً خُلقيًّا قويمًا . وليس ثمةَ داعٍ للتعسُّف وتحميل الأبيات ما لا تحتمل من معانٍ تلمُّسًا لادّعاء أن النابغة كان نصرانيًّا ، وأن بيتًا كالذي يقوله النابغة :

فَلا عَمرٌ الّذي أَثْنى عَلَيْهِ      وَمَا رَفَعَ الحَجِيجُ إلى إلالِ

لأدلُّ على دينه من تلك الأبيات التي مدح بها الغساسنة على نصرانيتهم ، و وصف فيها أعيادهم ، أو التي ذكر فيها اسم الله في مقام الحلف أو الدُّعاء ، وقد كان أمرًا شائعًا بين العرب فيقسمون بالله ، ويقولون باسمك اللهم ، وبرب الكعبة ، وما شاكل هذا وهم على وثنيتهم ، لأنها وثنية وراءها توحيد يكمُن

---

(١) يقول الله تعالى : ﴿ فَمَنْ فَرضَ فيهنّ الحجّ فلا رَفَثَ ولا فسُوقَ ولا جِدالَ في الحَجّ ﴾ سورة البقرة ١٩٧ م رقم السورة ٢ .

في قرارة نفوسهم .» [١]

إننا نرى أن الصورة الفنية عند النابغة متأثرةً بالناحية الروحية في تعاملها مع الأشياء ؛ لذلك كانت منابعها هي المنابع الجاهلية التي نراها في الشّعائر الدينية ، وهي منابعُ قديمة ولذلك لم تعدِ الصورة مجردَ مظهرٍ لفكرة بسيطة ، ولكنها غدَتْ تصويراً لنماذجَ عالية ، تتخذ أوضاعاً متشابهة عند الشُعراء ، كما اتّخذت العبادة عند الناس سلوكاً متشابهاً ، وخرجت الصورة بعد ذلك متأثّرةً بثقافة العصرِ من جميع وجوهه .

ويقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : « إن الشُعراء الجاهليين وإن كانوا قد استمدوا كثيراً من عناصر الصورة الفنية في أشعارهم من أساطيرهم الدّينية ؛ فإنهم صاغوها صياغةً فنّية ، قطعت في أكثر الأحيان بينها وبين صلتها المباشرة بالأساطير التي أخِذَت منها ، وحَوّلتها إلى صور إبداعية فنية تدقُّ ملاحظة عناصرها وأصولها الأسطورية على القارئ العاديّ .» [٢]

### رابعا : أثر الحضارة في الصورة

إن اتّصال النابغة بمن حوله من الملوك ، ومجالستَه لهم وتنقُّلَه في بلاط المناذرة والغساسنة جعله يتقلّب في أعطاف النّعمة زماناً ، متأثراً بما كان منتشراً بينهم من مظاهر الحضارة والنعيم ، وكان لهذا النعيم أثره في صور النابغة ، وقد ظهر هذا الأثر في التّشبيهات الحضَرية و وصْفِ مظاهر الغنى والتّرف ، كقوله :

بِالدُّرِّ والياقُوتِ زُيِّنَ نَحْرُهَا وَمُفَصَّلٍ مِنْ لُؤْلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ

وأنّى لفتاة البادية مهما أوتيت من ثروة أن تتحلّى بالدُّر والياقوت ، وبِعقْد

---

(١) عمر الدسوقي : النابغة الذبياني . ط ٦ القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٥ . ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .

(٢) إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي . ص ٧١ .

فُصِّلت حبّاته من لؤلؤ وزبرجد ، وهذه الزينة لا تتأتّى إلا لنساء الملوك ، وكقوله: « قامت تراءى بين سَجْفَي كَلّةٍ » والكَلّة لا تُستعمل إلا عند المترفين الذين رَقّتْ جلودهم ، لا عند أهل البادية أبناء الطبيعة الذين يُعْنَوْن بضرورات الحياة ، وكقوله :

أَوْ دُمْيَةٍ مِنْ مَرْمَرٍ مَرْفُوعَةٍ ... بُنِيَتْ بِآجُرٍّ يُشَادُ بِقَرْمَدِ

وليست دُمى النساء المصنوعةُ من المَرْمرِ النّاعم الأبيض ، المبنيّة بالآجُرّ ، والمطليّة بالخَزَف المطبوخ مِمّا يَعْرِف أهل البادية ، أو يستطيعون له صُنْعًا . وإنما هذه صناعة الروم ، وأهل فارس مِمّن بلغوا شأوًا غير قليل في الحضارة ، ولا سيّما أنّ معابد الروم من قديم تحوي مثل هذه الدُّمى والتّماثيل .

لقد خرج إلى الحضارة و وقف أمام معالمها ، أمام الدُّمى والتّماثيل والمرمر والآجُرّ وهي أمور لم يعرفها في البادية ، وقد اقترنت في ذهنه روعةُ الجمال وروعةُ التماثيل ، ولعل هذا ما يسير إليه المتذوّقون في حديثهم عن الجمال الصّامت السّاكن الذي لا تشوبه حركةٌ فتفسده . وفي هذه الأبيات إشارةٌ إلى الأعياد والملابس الحَضَرِيّة .

رِقَاقُ النِّعالِ ، طَيِّبٌ حُجُزاتُهُمْ [١] ... يُحَيَّوْنَ بِالرَّيْحَانِ يَوْمَ السَّبَاسِبِ
تُحَيِّيهِمْ بيضُ الوَلائِدِ [٢] بَيْنَهُمْ ... وَأَكْسِيَةُ الإِضْرِيجِ [٣] فَوْقَ المَشاجِبِ
يَصُونُون أجْساداً طَوِيلاً نَعِيمُها ... بِخالِصَةِ الأَرْدانِ [٤] خُضْرِ المَناكِبِ

فهم أهلُ نَعمة تخدمهم الإماء البيضُ الحسان ، « يريد : أن ثيابَهم بيضٌ ، ومناكِبَهم خُضْرٌ . وهو لباسٌ كان يلبسه أهل الشام ، كانوا يتّخذون ثوباً مُخَمَّلاً أخضرَ المنكبين وسائره أبيض . وكان ذلك لباس ملوكهم . » [٥] فالنابغة

---

(١) طيب حجزاتهم : كناية عن العفّة . (٢) بيض الولائد : الإماء البيض .
(٣) الإضريج : الخزّ الأحمر . (٤) الأردان : الأكمام .
(٥) راجع ديوان النابغة الذبياني صنعة ابن السكيت ، تحقيق شكري فيصل ، هامش ص ٦٣ .

في هذا التصوير يبرز لنا رِقّة حسه ، تلك الرقة الشديدة التي تكشف عن معانٍ حضارية في ثوب فنّي ، تظهره هذه الكلمات : « رقاق النعال » كناية عن الرفاهية ، يُحَيّوْنَ بالأزهار في عيد السباسب (وهو عيد من أعياد النصارى) [١] هذه المعاني الحضرية قدِ استمدَّها من صداقة جيرانه الذين وصفهم بأنهم قوم ذوو كرم ، وذوو طهارة :

لَهُمْ شِيمَةٌ لَمْ يُعْطِها اللّهُ غَيْرَهُمْ      مِنَ النّاسِ ، والأحْلامُ غَيرُ عَوازِبِ

لم يعطِ الله أحداً من الناس مثلَ أخلاقهم ، وحسنِ فعالهم ، وعقولُهم حاضرةٌ ، غيرُ بعيدة عنهم .

لقد كان النابغة صديقاً لهم ، وهذه الصداقة أطلعَتْه على كثير من تَرفهم ونعيمهم ، تكشف عنه هذه الألفاظ : « الإضريج » وهو الخزُّ الأحمر ، و « المشاجب » « أعوادٌ تُعلّقُ عليها الثّياب » [٢] وكلها من التّرف وسماتِ الحضر . وفي صورة أخرى نقف على تشبيهه الوجوهَ بالمصابيح ، وهي صورة تدل على تأثره بالمدنية والحضارة ، يقول في جيرانه :

لا يُبْعِدُ اللّهُ جيراناً تَرَكْتُهُمُ      مِثْلَ المَصابيحِ ، تَجْلُو لَيْلَةَ الظُّلَمِ

وجوههم حسنة وضّاءة ، كما أنه يُستضاء بآرائهم ويكشفون بها ما التبس من الأمور كما تكشف المصابيح ظُلَم الليل .

يقول جرجي زيدان في كتابه ( العرب قبل الإسلام ) : « وكانت الدولُ المتحضِّرة تستعين بالقبائل في حروبهم ، فتسابق الغساسنةُ والمناذرة إلى إدخالهم في رعايتهم ، وكلٌ منها تنتمي إلى دولة كبرى . الغساسنةُ للرّوم والمناذرة للفرس . وليس ثَمَّةَ ما يدعو النابغَةِ لئلا يحتفظَ بصداقتهم فيفيد منهم الكثير ،

(١ ، ٢) الديوان من شرح الأعلم الشنتمري ، هامش ص ٤٧ .

وقد تأثّر فعلاً بما لهم من حضارة وثقافة .»[١]

ويقول الدكتور العشماوي : « وفي شعر النابغة كذلك رِقّةٌ وبُعْدٌ عن الإغراب ، كما فيه تحضُّرٌ قد يخرج به عن حدود البادية ، ويظهر أن بعض شعراء العرب مِمَّن كانت لهم صلة بالحياة المتحضرة في العراق والشام قد استطاع شعرُهم أن يكتسب شيئاً من حضارة هؤلاء ، وأن تَظْهَرَ في موسيقاهم أحياناً رقةُ الحضَر ، كما استطاعت أن تظهر في وسائل تعبيرهم عقليةٌ أكثرُ نُضْجاً .»[٢]

ومن الأمثلة التي تُظهر أثر الحضارة في شعر النابغة أبياتُه في هجاء عُيَيْنَة ، التي يستهلُّها متحدِّثا عن المنازل التي تعاوَرَتْها صروف الدهر حتى عَفَتْ آثارها . وقد أوقف بها ناقتَه من تفارُط شوقه وتبرُّحه ، وجعل يَسْفَحُ دموعه ويبكي كالحمائم ، ومِنْ ثَمَّ يلتفت مباشرةً إلى عُيَيْنة فيهدِّده بقوافيه التي سَيَرْجمه بها رَجْماً . ويمضي الشاعر في تعنيفه وتقريعه لِخذْلانه بني ذبيان ، وإعزازه لبني عَبْس ، كما أنه يفزع إلى يَرْبوع بن غَيْظ وهو أحد أحلاف الذُّبْيانيين فيستنجدُ به عليه ، وينبري بعدَئِذٍ لِهجاء عُيينة ، فيشبِّهه بِجَمَلٍ يُقَعْقَعُ له بالشِّنان لجُبْنِه وحقارته . فهو طوراً أحمقُ كالنَّعامة ، وطوراً داهية يدور كما تَدور الريح ، ناسجةً كلَّ فنٍّ من الخِداع ، إلا أن ذلك جميعاً ليس يُجديه في إبعاد بني أسد ؛ فهم درعه ، يقول :

| | |
|---|---|
| أَلِكْني[٣] يا عُيَيْنُ ، إلَيْكَ قَوْلاً | سَأُبْدِيهِ ، إلَيْكَ إلَيْكَ عَنِّي |
| قَوافٍ كالسِّلامِ[٤] إذَا استَمَرَّتْ | فَلَيْسَ يَرُدُّ مَذْهَبَها التَّظَنِّي |
| أَتَخْذُلُ ناصِرِي وتُعِزُّ عَبْساً | أ يَرْبُوعَ بْنَ غَيْظٍ لِلْمِعَنِّ[٥] |

فإن هذه الأبيات وإن كانت هجاءً لأعداء قبيلته ، فلم يفحش فيها القول ،

(١) جرجي زيدان : العرب قبل الإسلام . القاهرة ، مطبعة الهلال ، ١٩٠٨ . ص ٣٦ .
(٢) محمد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني . ص ٢١٠ . (٣) أَلِكْني : أبلغ عنّي .
(٤) السِّلام : جمع سَلِمة ، وهي : الحجر . (٥) المِعَنّ : الذي يتعرّض لك .

ولم يَعمد إلى الألفاظ البذيئة الساخرة ، إنما كان يلذَعُهم غالباً بالسُّخرية الحادّة ، ويُطلق ألفاظاً مَشوبَة أو يقحم صُوَراً محقّرة . فهو يعمد للألفاظ والصّور التي تَتَضافَرُ جميعاً في تجسيد ما يريده من معانٍ جارحة . وينفي ابنُ حبيب عن النابغة إقذاعَه في القول وفُحْشَه في الكلام ، فيقول عنه : « إنه مِمَّن حَرَّم الخمر والأزلام في الجاهلية » [1] فلم يغِبْ عقله ، بل كان واعياً لكلِّ شيء ، مترفِّعاً عن الدَّنايا والصغائر . كما يظهر تأثره بالحضارة في اختياره لألفاظه حتى في ميدان الهجاء الذي يتطلب فُحْشاً في القول نراه لم يعمد إليه، فإذا وقفنا عند أبياته في الهجاء رأينا تشبيهه للقوافي بالحجارة الحادّة يطلعنا على ما كان شائعاً عَصرئذٍ من طبيعة عمل الشاعر ، فهو ينبري لخصمه وينقضُّ عليه بالشعر كما ينقضُّ بالسيف ؛ فالشعر كالسّلاح وسيلةٌ للتّنازل وَاقْتحام الأعداء . وفي ذلك استخدامٌ جديدٌ في الهجاء ربما كانت الحضارة التي اطّلع عليها سبباً فيها ، بَيْدَ أنَّ النابغة يتحوَّل بمعانيه ، فبعد أن كانت معانيَ تهديد يحتشدُ الشاعر ويتحفَّز بها تغدو معانيَ هِجاء يمسَخُ بها عُيَيْنة ، ويصوِّره بصور كثيرة الإقذاع والتشويه ، إذْ يقول :

كأنَّكَ مِنْ جِمالِ بَنِي أُقَيْشٍ     يُقَعْقَعُ خَلْفَ رِجْلَيْهِ بِشَنِّ

وهنا يعود للبادية يستمدُّ منها صوَرَه « فيصوِّرُه بأنه جَمَلٌ من جِمال بني أُقَيْش وهم فَخِذٌ من أشْجَع ، ويقال هم من عُكْلٍ ، وإبلُهم غيرُ عتاق فيُضرَبُ بِنِفارها المَثَل ، فجعل عُيَيْنَةَ كالجَمَل النافر ، لِجُبْنه وخِفَّتِهِ عند الفزع .» [2]

فكأنَّ لفظة « أُقَيْش » تشتمل على معنى الحقارة بحروفها ، خاصّة وقد أُردِفَتْ بلفظة « يُقَعْقَعُ » التي ينبعثُ معناها من خلال أجراس مخارجها . أما صورةُ الجَمَل الذي يَخْشى من القَعْقعة وراءه فتدلُّ على شدة جُبْنِ عُيينة ،

---

(١) ابن حبيب : المحبر ، تحقيق إيلزة ليختن ط ( حيدر آباد ) . بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، بدون تاريخ . ص ٢٣٨ .

(٢) الديوان : من شرح الأعلم الشنتمري . هامش ص ١٢٦–١٢٧ .

فاستخدامُ النابغة لِمثل هذه الألفاظ دليلٌ دقته في تقديم صوره في شيء من التحفُّظ ، دَفَعَه إليه تنقُّله وتأثُّره بمن حوله ، ويكون بذلك قد حقَّق غرضَه بصورة حضاريَّة ، وهذا ما جَعل النابغة أيضاً يستمرُّ في قوله لعيينة :

تَكُونُ نَعَامَةَ طَوْراً ، وَطَوْراً　　　هُوِيَّ الرِّيحِ تَنْسِجُ كُلَّ فَنِّ

يقول لعيينة : فأنت من جَهْلك كأنك نَعامةٌ ، ذلك أن النَّعام يتخوَّف ، ويجولُ ها هنا وها هنا كالريح في اختلاف هُبوبها . وأحجَمَ عن المراد بعد ذلك تاركاً للسَّامع أو القارئ أن يتصوَّر بخياله الخيوط التي نسجها في صورته من النَّعامة ، بحيث جعل عينية مثلَها دون أن يسبَّه أو يقذفَه بفُحْش القول .

يقول عمر الدسوقي : « فأنت تَرى النابغة في هذه القصيدة يقف عند عُيينة – وأغلب الظن أنه عيينة بن حسن بن حذيفة الفزاري ، وكانت له رئاسةُ ذُبيانَ بعد أبيه ، واشتهر بالحمق ، و وصفه رسول الله ﷺ « بالأحْمَقِ المُطاع »– موقفاً فيه تأنيبٌ وتقريعٌ ، يصفه بالحمق والفزعِ لأوْهى الأسباب ، ويشبِّهه بالنَّعامة لجُبْنها ، والريحِ الهوجاء في هبوبها ، لا تدرى ماذا تفعل .» [١]

(١) عمر الدسوقي : النابغة الذبياني ، ط ٦ . ص ١٥٨ .

# الفصل الثاني
# موضوعات الصورة

## أولاً – الغزل

للمرأة مكانتها ومنزلتها في الشّعر العربيّ ، كما أن لها أهميةً كبيرة عند العربي ؛ مما جعل الشعراء يقفون عندها ليصوِّروا محاسنها . والنابغة الذبياني أحد هؤلاء الشعراء الذين تناولوا المرأة ، وإن لم يكن بالقدر الذي تناولها به غيره إلا أنه اتّخذ منهجهم ، وحذا حذوهم ، فكان موضوع المرأة عنده يمثل اتّجاهاً خاصًّا في حياته ، فأفرد له باباً كبقية الموضوعات الأخرى مثل المديح والاعتذار وغيرهما مما يعتزُّ به رجلُ هذه البيئة . بل كانت المرأة هي الباب الذي يدخل منه إلى هذه الموضوعات أو هي التي أوحت له بها ، وعلى هذا فلا غنى عنها في حياة العربي ، ومن أجل ذلك كثر ذكرها في الشعر القديم .

والنابغة يتخذ من المرأة التي صوَّرها موضوعاً لفنه وشعره ، وينظر إليها كنموذج وتعبير عن الجمال ؛ لأنه لم يصف من النساء إلا المرأة الناعمة المترفة ، كأنها كانت ترمز في ذهنه إلى سعادة الحياة ذاتها .

فالمرأة موضوع أساسي في كل الآداب والفنون ، يُعنى بها الشاعر والفنان ، وتمثل عنصراً هامًّا من عناصر القصيدة ، وتدفع الشاعر إلى استكمال أغراضه فيها ، ومن أجل ذلك قيل : « إن الحب في القصيدة هو منبت الأغراض فيها .»[1]

---

(١) إبراهيم عبد الرحمن : « أشكال التجديد في شعر الغزل » بين القديم والجديد ، ج ١ ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٧ . ص ٤٤ .

وقد تعرّض النابغة في كثير من أبياته لتصوير جمال المرأة و وصفها بصفات تبيّن حسنها وترفها ، وقد تناولتُ معظم هذه الأبيات في مواضع متفرقة من هذه الدراسة ، إلا أنني سأختار بعضاً من أبيات قصيدة « المتجردة » التي تطالعنا في كثير من كتب الأدب والتاريخ ؛ لأستطلع الصورة الفنية عن المرأة كما صورها النابغة ، وإن كنا نعلم أن القصيدة مشكوك في صحتها ، ونسبة أبياتها إلى النابغة ؛ فابن حبيب ينفي عن النابغة إقذاعه في القول وفُحْشه في الكلام فيقول عنه : « إنه مِمّن حرّم الخمر والأزلام في الجاهلية .» [١]

ويرى الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي في كتابه ( الشعر الجاهلي ) أن النابغة في هذه القصيدة أسرف في الفحش ، وبالغ في النفاذ إلى أدق المواطن وأكثرها سَتْرًا واستخفاء . وربما يعلل سبب هذا بضيق الشاعر بقيود ما تفرضه البيئة البدوية ، في الوقت الذي يشارك فيه لون آخر من ألوان جمال المرأة في رحلته إلى بلاط الأمراء ، مما جعله يسرف في كشف صورة جمال المرأة .

أما الدكتور شوقي ضيف فيقول في قصيدة المتجردة : « ونحن لا نقرؤها حتى نجدها تتضمن غزلاً مفحِشاً ، وهو غزل لا يتّفق وشخصية النابغة الوقور ، ولو أن هذا اللون من الغزل كان دائرًا في شعر النابغة لأمكن أن نقبلها ، ولكنه يأتي شذوذاً في هذه القصيدة .» [٢] ويرفض الدكتور طه حسين قصيدة المتجردة كلّها ، ولا يقبل منها إلا أولها : [٣]

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رائحٌ أَوْ مُغْتَدِ ... عَجْلانَ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوَّدِ

(١) ابن حبيب : المحبر ، تحقيق إيلزة ليختن ، ط ( حيدر آباد ) بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، د. ت. ص ٢٣٨ .

(٢) شوقي ضيف : العصر الجاهلي . ط ١١ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٦ . ص ٢٧٧ .

(٣) راجع طه حسين : في الأدب الجاهلي . ط ١٥ القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨٤ . ص ٣٠٦ .

زَعَمَ الغُرَابُ بِأَنَّ رِحْلَتَنَا غَداً وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُدَافُ [1] الأَسْوَدِ
لا مَرْحَباً بِغَدٍ وَلا أَهْلاً بِهِ إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الأَحِبَّةِ في غَدِ

وإن كان الدكتور طه حسين يقبل أول القصيدة التي يذكر فيها النابغة الطلل كعادة الجاهليين في افتتاح قصائدهم في وصف الديار وما صنعت بها الأحداث ، وينكر عليه باقي الأبيات لأنه تغزّلَ بها في زوج النُّعمان هذا الغزل المفحِش ، وهل ضاقت الدنيا على النابغة فلم يجد امرأة يتغزل بها هذا الغزل سوى زوج النعمان ؟ أ مِثلُ النابغة يمكن أن يتعرّض لامرأة النعمان بما أشاعوه حوله ، إلا أن يكون ضرباً من الفن فسّره النقاد بأنه شيء سياسيٌّ ، فالموقف كله كان موقفاً سياسيًّا ، ولم يكن النابغة مدفوعاً إلى ذلك إلا لأنه يستخدم الأسلوب الذي كان عليه الجاهليون في قصائدهم ، فأراد بذلك أن يكون مِمَّن يطبِّقون هذا الأسلوب ، فالأمر لا يخرج عن كونه إظهارَ مهارةٍ فنية برع فيها الجاهليون ، وإن اختلف النابغة عنهم في أسلوبه عن المرأة ، فهو يعرف كيف يمسك نفسه عنها ، وكيف يعاتبها لو أسرف في عواطفه ومشاعره تُجاهها ، وهو الرجل المتّزن الذي علا رأسَه الشيب ، فهو ينسب بالمرأة لا ليصور حُبًّا ، وإنما ليتمسّك بهذا التقليد الثابت عند الجاهليين . إنه يوشك أن يصور عواطفه وحبه ، ولكنه لم يكد يقول :

فَكَفْكَفْتُ مِنّي عَبْرَة فَرَدَدْتُها عَلى النَّحْرِ مِنْها مُسْتَهِلٌ وَدَامِعُ

وإذاً فأبيات النابغة في قصيدة المتجردة يمكن لنا أن نقبلها ، إذا اعتبرناها فنًّا تسابق فيه الجاهليون ، وأن هذا الإسراف الذي اتهمه به النُّقاد إنما لم يكن موجَّهاً لزوج النُّعمان بقدر ما هو استعراض فنيٌّ ، فلم يعمد النابغة لمثل هذا الفُحش عن قصد ؛ لأنه عُرِف بوقاره ، وسموٌّ شخصيته ، وبُعْده عما يشين ، كما شهد له بذلك ابن حبيب وغيره ، وأن الدكتور شوقي ضيف قد قال بأنه

(١) الغُداف : غراب أسحم ضخم كبير الجناحين .

كان يمكن أن يقبل قصيدةَ المتجردة لو أن هذا اللون من الغزل كان دائراً في شعره . وما يهمنا أن هذه القصيدة يمكن أن تكون للنابغة وإن جاءت شذوذاً على غير ما عُرِف عنه من عفة اللسان ، وحسن القول . ويرى الدكتور فوزي أمين صحة هذه القصيدة تحت عنوان : « قراءة جديدة في شعر النابغة » ويرى أن الشكّ في هذه القصيدة راجع إلى الربط بينها وبين إطارها الذي وضعت فيه من أن النعمان طلب أن يصف زوجته المتجردة فوَصفَها ، أو من أن النابغة رآها في بعض دخلاته على النعمان فسقط نَصيفُها عنها من المفاجأة فأشار إلى ذلك في قصيدته ، أو من أن النعمان سمع القصيدة فطرِب لها في البداية حتى نُبِّهَ إلى ما فيها ، وقد نشر هذا المقال في مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية سنة ١٩٨٨ . المجلد السادس والثلاثون .

وقد جاء ذكر هذه القصيدة في كل كتب الأدب والتاريخ التي تعرَّض مؤلفوها للنابغة ، مما يجعلنا نجيزها للأسباب التي ذكرناها ، ولشهرتها بين الدارسين ، ولأنها لو أسندت صحتها للنابغة لم تقلّل من مكانته الأدبية شيئاً لمعرفتنا بشخصية النابغة وبسلوكه في عصره . ومهما يكن من أمر إنكار هذه القصيدة فسأحاول أن أثبت صحتها عن طريق تحليل أبياتها أولاً بعيداً عن قائلها، ودون النظر إلى النابغة أو غيره .

نحن نتتبّع أفكار هذه الأبيات من قصيدة المتجردة ، ثم نقف على ما فيها من ألفاظ وعبارات وأسلوب ؛ لنرى هل يمكن أن تكون هذه الأفكار متّفقة مع شخصية صاحبها ؟

فالقصيدة تبدأ بذكر الطَّلل كما رأينا – وهي الأبيات التي قَبِلها الدكتور طه حسين – ثم أخذ النابغة في وصف جمال المرأة فبدأ بعينيها ، حيث قال :

نَظَرَتْ بِمُقْلَةِ شَادِنٍ مُتَرَبِّبٍ     أَحْوَى أَحَمَّ المُقْلَتَيْنِ مُقَلَّدِ

يصف عينيها السَّوْداويْن بعيني الغزال الذي زُيِّنَ بالحَلْي وقلائد اللؤلؤ .

والمشابهة في الصورة لبيان الجمال الذي كشَفَتْ عنه الألفاظ من مثل قوله : الشّادِن والمتربِّب والأحوى ، أما الثَّغر فيصفه بقوله :

تَجْلُو بِقَادِمَتَيْ حَمامَةِ أَيْكَةٍ ... بَرَداً أُسِفَّ لِثاتُهُ بالإثْمِــــدِ [1]

كالأُقْحُوانِ غَداةَ غِبِّ سَمائِهِ ... جَفَّتْ أعالِيهِ وَأَسْفَلُهُ نَدِي

فهي إذا تبسَّمت كشفتْ عن أسنان كأنها بَرَدٌ لبياضها وصفائها ، أما الشَّفتان ففيهما سُمْرة كسُمرة ريش مُقَدَّمِ جناحِ الطائر المُسَمَّى بالقادِمَتَيْنِ ، وقد خصَّهما الشّاعر لأنهما أشدُّ سواداً من سائر الريش ، وزاد الصورة تأكيداً بمقارنة السّواد باللون الأبيض المتمثل في أسنانها – ومن عادة العرب أنهم يَذْرون على أسنانهم الإثْمِدَ ليبيِّن بياضها – فقال : أُسِفَّ لِثاتُه ، ويزيد تأكيدَه لبياض الأسنانُ بقوله : الأُقْحُوان ، فهو «نَبْت له نَوْر أبيض وسطه أصفر» [2] فبياض الأسنان كبياض نَوْرها ، وكأنها الأقحوان صبيحةَ أمسيةٍ مطيرة «غداة غِبِّ سَمائِه» فهي في أنضر وأنقى حالاتها ، حيث ارتوتْ من ماء المطر ، فغذّى أعلاه بعد أن جفَّ الماء منه فأصبح شديدَ البياض ، وكأن تساقط الماء عليها قد نبَّهها من سُباتها فاستيقظتْ على وَقْعه فتحرَّكتْ ، فاللثاتُ كأعالي الأقحوان ، والأسنانُ كأسافله النَّديَّة . وقد استخدم النابغة في هذه الصورة صلةَ النَّفس البشرية بالألوان ، وما تتركه من تأثير فيها بما لَها من دلالات ، ومن تأثير نفسيٍّ .

ثم يصوِّر النابغة جمال النَّحر ، فقد حباه الله جمالاً طبيعيًّا تزيِّنه أحجارٌ كريمة من الدر والياقوت واللؤلؤ والزَّبَرْجد ، وهذا كلُّه يوحي بالجمال والثَّراء كما جاء في هذا البيت :

بِالدُّرِّ والياقُوتِ زُيِّنَ نَحْرُها ... ومُفَصَّلٍ مِنْ لُؤْلُؤٍ وزَبَرْجَدِ

(١) الإثمد : أحد مركبات الأنتيمون ، ويُكتحل به .

(٢) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ٩٤ بهامش .

وهنا توضيحٌ للعلاقة بين الجزء والكُلّ ، وبين الجزء والجزء ، فالنَّحر جزء من كلٍّ ، قد ركّبَ تركيباً متناسقاً أكسبَه جمالاً تكشِف عنه كلمة « نَحْرها » فهي ذات نَعمة وتَرف ، ثم بيان علاقة الجزء بالجزء ، فالأحجار الكريمة أجزاءٌ يوجَد بينها وبين ما تزيِّنه كالصدر أو النحر عَلاقة . وقوله :

والنَّظْمُ في سِلْكٍ يُزَيِّنُ نَحْرَها ذَهَبٌ تَوَقَّدَ كالشِّهَابِ المُوقَدِ

فالعِقد الذي جعله يتوهَّج كالشِّهاب ذَهبٌ في حُمرته وبريقه ، يزيِّن نحراً بما يشعُّ من ضياء ينبعث من هذا النظم المرصَّع عليه ، ولِلَفظة النَّحر إيحاء ، وللذَّهب إيحاء يضيف جمالاً إلى جمال ، ولكنه أخفى عنّا هذا الجمال الأول ، واكتفى بجمال الصّورة الثانية .

وهذه صورةٌ أخرى تظهر في قوله ، من رواية ابن السكيت :

وَالطِّيبُ يَزْدَادُ طِيباً أنْ يَكُونَ بِهَا في جِيدِ واضِحَةِ الخَدَّيْنِ مِعْطَارِ

فَطيبُ جيدها يوصَفُ بمدح الطِّيب نفسِه ، وبأنه يزداد طيباً بوجوده على عنقها ، و وجود الطيب أو الجيد المعطَّر يدلُّ على استكمالٍ للنَّظرة الجمالية بأسلوب بلاغي غيرِ مأثور في ذلك العصر « والطِّيب يزداد طيباً أن يكون بها » والعربُ حريصون على التَّغَنّي بطيب المرأة ، فكأن للجمال والعافية طيباً .

لقد كان استخدام النابغة للألفاظ دقيقاً في البيتين السابقين ، بحيث كانت لفظة « نحر » للعقد تتزيَّن به ، ولفظة « جيد » للطيب تتطيّب به . إن هذا الاستخدام يدل بالقطع على مدى تسامي نظرة الشّاعر ، ومدى فلسفته للجمال ؛ فالجيد جمالٌ ولكن هذا الجمال لا يَظهَرُ بمفرده ، ولا يوصف على حِدَةٍ ، فيقرِن الشاعر الجيدَ بالطيب ويصبح كلاهما شيئاً واحداً ، فوصف طيب الجيد بمدح الطيب نفسه ، وبأنه يزداد طيباً بوجوده على عنقها ، أما النَّحر فيزينه العقد فهو مقترن به ، ولعل في هذا الاستخدام ما يوحي بأن العقد ترفع

إليه اليد حتى النحر ، فوجود اليد على العقد يدل على استكمالٍ للنَّظرة الجمالية .

وينظر الشّاعر إلى وجه المرأة فيصفه بقوله :

قَامَتْ تَراءَى بَيْنَ سَجْفَيْ كَلَّةٍ كالشَّمْسِ يَومَ طُلُوعِها بِالأسْعُدِ

فالوجه جميل تغْشاه مَسْحة الألَق والتوهُّج ، مثله كمثل الشمس تشرق حين تظهر فيبدو جمالها ، وكذلك المرأة تعرض نفسها ، وتتظاهر من خلال ما يشبه السَّتائر المشقوقة الوسط ، فإذا بدا وجهها من خلالها فهي كالشَّمس حتى إذا توارت احتجبت واختفى نورها ، كما يحتجب عنها نور الشمس عندما تتوارى . فجمالُ وجهها أخاذٌ مثلُ الشَّمس أو مثل الدُّرَّة :

أَوْ دُرَّةٍ صَدَفِيَّةٍ غَوّاصُها بَهِجٌ ، مَتَى يَرَها يُهِلَّ ويَسْجُدِ

فهذا نوع من التعبير يوضِّح من خلاله صورةً من هذا الوجه بسحره وسِرِّه ، والجمالُ خليق بالعبادة والسّجود ، أو هو تمثال ، أو صنم يقدَّس :

أَوْ دُمْيَةٍ مِنْ مَرْمَرٍ مَرْفُوعَةٍ بُنِيَتْ بِآجُرٍّ يُشَادُ وَقَرْمَدِ

وهكذا ، وبعد هذا العرض الذي ظهر من خلال الأبيات نرى أنها جديرة بأن تُنسَب للنابغة ، وأنَّ هذه الصُّور التي تتبَّعناها عن المرأة لم يكن القصد منها سوى بيان قدرة الشاعر على التَّصوير ، وإن كان قد عمد إلى بعض الألفاظ غير المألوفة عن شخصيته وطابعه ، إلا أن له العذر في ذلك حيث تقلَّب على الأمصار المختلفة ، واستمدَّ منها ما أضافه إلى صُوَره وفنه . من أجل ذلك ربما أراد النابغة أن يستعرض هذا الفَنَّ أمام النُّعمان ، أو أن جمالَ زوجِ النعمان قد بهره مما أملى عليه هذه الأبيات ، وإن كان لا يقصد من ورائها سوى تصوير الجمال . والموقفُ نفسُه قد فرض عليه ذلك .

فليس من المعقول وقد عُرف النابغة بحكمته وانتقائه للألفاظ ، ودعوته إلى

الفضائل والمبادئ أن يشذَّ هذا الشُّذوذ إلا أن يكون ضَرْبًا بعيدًا عن الغزل الماجن أو الفاحش ، الذي لم يتطرق إليه في أشعاره ؛ وعلى ذلك فيمكن أن تكون نسبة الأبيات للنابغة صحيحةً إذا وضعنا في الاعتبار الآراءَ التي سقناها آنفًا حول قصيدة المتجردة .

أما مشيتها فهي تتثَنَّى كالغصن المتأوِّد ، لها بشَرة لينة متطيِّبة بالزَّعفران :

صَفْراءُ كالسِّيَراءِ [١] أكْمِلَ خَلْقُها ... كالغُصْنِ في غُلَوائِه المُتَأوِّدِ [٢]

إنه جمال الترف والنَّعمة ، ذلك الجمال الذي يبثُّ سحرًا وخلابةً هادئَيْنِ صامتَيْن . وهذه الصفة حسِّية نفسيَّة . أما قوله : « أكمِل خَلْقها » فهو دليل تَمام الحُسْن وكمالِه الذي استخدم الألوان في رسم صورته .

وقد استخدم النابغة أيضًا الحركة في الصورة ، مثل قوله :

سَقَطَ النَّصِيفُ [٣] ولَمْ تُرِدْ إسْقَاطَهُ ... فَتَنَاوَلَتْـهُ واتَّقَتْنـا باليَـــــدِ

بِمُخَضَّبٍ رَخْـصٍ كَـأنَّ بَنَانَـــهُ ... عَنَمٌ [٤] يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يُعْقَدِ

ينظر النابغة إلى حركتها ، وهي تتناول النَّصيف الذي سقط منها ، وإلى حركة يدها وإلى أنْمُلِها الذي يدل على التَّرف والنَّعيم الملازم للجمال ويفوح منه الطِّيب ، أو أن الجمال يتفتَّح وينمو فيه كالزهرة في تُرْبتها ، ولعل الوصف لا يكشف عن جمالٍ فحسب ، بل أرادت اتِّقاء ذلك بيدها في حركة سريعة لتظهِرَ حياءها ، وتَصون عفافها .

ويكتمل موضوع الصورة عند النابغة بهذا التَّكامل لمظاهر الجمال في قوله :

غَرّاءُ ، أكْمَلُ مَنْ تَمْشِي عَلَى قَدَمٍ ... حُسْنًا ، وأمْلَحُ مَنْ حَاوَرْتُهُ الكَلِمَا

(١) السِّيَراء : نوع من الثياب فيه خطوط صُفْر (٢) المتأوِّد : المتثنّي .
(٣) النَّصيف : كل ما غطى الرأس كالخمار ونحوه . (٤) العَنَم : نبات أملس ، يُتَّخذ من أزهاره الخضاب .

فقد اختار لهذا النّموذج بشرةً بيضاء توحي بالصّفاء والنّقاء ، ثابت الخطوة يمشي مَلكًا ، ظالمَ الحسن ، شجيٌّ الحديث ، موضّحًا الجانب الحسّيّ في قوله: « أكملُ مَنْ يمشي على قدم » و « أملحُ من حاوَرْته الكلِما » . أما الشّكل ففيه التّرابط بين الأجزاء ترابُطًا سليمًا نراه بالوجه والقدم واللسان .

فامرأة بهذا الوصف ، ذات نَعمة وحَلْي ، تَطْلي بالزعفران وتتطيّب به ، ناعمةٌ بيضاء ، مشرقة الوجه ، تمشى كما يمشي الوَجِيُّ الوَحِل ، لو عَرَضتْ لراهبٍ أشيَب صَرورةٍ أي لا يعرف النساء لأدام النظر إليها ، ولأعرض عما هو فيه من عبادة إعجابًا بها ، ولا يرى في ذلك حرَجًا وإن لم يكن فيه رشد .

لَوْ أنّها عَرَضَتْ لأشْمَطَ راهِبٍ　　　عَبَدَ الإلَهَ صَرُورَةٍ مُتَعَبِّدِ
لَرَنَا لِرؤيَتِها وَحُسْنِ حَدِيثِهـــا　　　وَلخَالَهُ رَشَدًا وإنْ لَمْ يَرْشُدِ

وهناك قصائد غزليّة وصفيّة أخرى تغنّى فيها النابغة بنعيم المرأة الذي يكشف عنه جمال وجهها ، وبياض بشرتها ، وحسن تعاملها ، حيث يقول :

بَيْضَاءَ كالشّمْسِ وَافَتْ يَوْمَ أسْعُدِهَا　　　لَمْ تُؤْذِ أهْلاً ، ولَمْ تُفْحِشْ عَلى جَارِ

صورة عناصرها الوجهُ والشمس في مقابلة بينهما : فالوجه يتألق كالشمس الطالعة من وراء جبل ، وتعيينه للشبه في مكانه « من وراء جبل » وزمانه في الصباح هو وسيلة لإظهار الجمال ؛ إذ إن الشمس الطالعة صباحًا يزداد شعاعها تألّقًا ، وفي الشطر الثاني صورة لرقّتها ، فهي وديعة طيّعة ، حلوة الحديث ، لا تؤذي جيرانها . وقد جمعت الصورة في هذا البيت بين المثال المعنويّ للمرأة العربية والمثال الحسّيّ لها . ويتناول النابغة صورة الوجة مرة أخرى وما يتألّق فيه من جمال في أسلوب تعجُّبيٍّ ، فيقول :

أ لَمْحَةً مِنْ سَنَا بَرْقٍ رَأى بَصَرِي　　　أمْ وَجْهَ نُعْمٍ بَدَا لي ، أمْ سَنَا نَارِ ؟

فهل شاهد خَطْف البرق والتماعه أم أنَّ وجه الحبيبة أسفر من بين الحُجب

فبدا مشعا كالضوء الخارج من بين الغيوم ؟ وتأتي الإجابة على هذا السؤال بقوله :

بَلْ وَجْهُ نُعْمٍ بَدَا ، واللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ فَلاحَ مِنْ بَيْنِ أَبْوابٍ وَأَسْتَارِ

إنه وجه نُعْمٍ الذي صوّره وقد ظهر وسط الليل المعتكر ، فأضاء جنباته وبدّد ظلماته ، فأحال الليل نوراً .

إن موضوع الصورة في الأبيات السابقة هو « جمال المرأة » وعناصره الجزئيات التي وصفها وصفًا دقيقًا كالعينَيْن والشّفتَيْن والوجهِ واليد والجيد والقدّ ، مستخدمًا الألفاظ التي توحي هذا الإيحاءَ الذي يجعلك تحت تأثير الجمال ؛ لأن العناية بالألفاظ يؤازرها عناية بالصور ، وهي عناية أتاحت للنابغة بيانَ موضوع الصورة في موضوعات شعره على اختلاف أغراضه ، وهي هنا تُظهر قوة الشّعور بالجمال ، وتكشف عن سرّ هذا الجمال وقيمته عندما يصف المرأة أو يستجلي الجمال فيها بكلّ دقائقها وتفاصيلها – كما رأينا – في سهولة لفظ وبلاغة تصوير .

وقد عمد النابغة في موضوع الصورة مرة إلى إحساسه تُجاه الجمال ؛ فصوَّر المرأة بالنّموذج والمِثال حيث وزّع الجمال على أعضائها توزيعًا متناسقًا ، يجعل منه في النهاية صورةً كُلّية تبين جمالها ورونقها وبهاءها ، ومرة يقيم علاقة بين هذا الجزء والكُلّ ، وبين الجزء والجزء بما يوحي بالحسّيّة المفرِطة ، كما نرى في الأبيات استخدام الشاعر للألوان كعنصر من العناصر الأساسية في تشكيل الصورة ، فاستخدامه للون الأبيض – مثلاً – يوحي بالصّفاء والنّقاء ، واللون الأصفر فيه إيحاء بأن صاحبته تَطّلي بالزعفران وتتطيّب به فتبدو في أبهى صورة ، كما أنه استخدم إلى جانب هذين اللّونين ألوانًا أخرى تشعُّ من الحَلْي الذي تتزيّن به كاللون الأحمر من الذّهب . وهكذا جمع النابغة في صوره بين تناسُق الألوان وتبايُنِها ، واجتماع الألوان بظلالها ؛ ليكشف عن صورة

مرسومة لجمال هذه المرأة ، مفصَّلاً في جيدها ، وفي لون بشرتها ، وفي عينيها و وجهها .

ونستطيع من خلال الأبيات التي تناولتها في وصف المرأة أن نتبين الصِّلة الوثيقة التي كانت تقوم بين الشاعر والمرأة . لقد كانت تقوم عن طريقَيْن : طريقِ الصّور الجزئية ، وهي صُوَرٌ تؤلِّف عن طريق المجاز ، وعن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض . والثانية – طريق الصُّور الكلِّية التي أبرزت لنا قيمة الجمال فيما وصفه النابغة ، هذا الجمال مستمَدٌّ من الطبيعة حوله ، فهو ينقل صفاتِ الجمال في هذه الطبيعة ليصنعَ منها صفات الجمال في صاحبته .

نعم لقد اتخذ النابغة من عناصر الطبيعة أداة لرسم صُوَره عن المرأة ، يقول الدكتور أحمد الحوفي : « لقد أدرك العرب الجمال ، وتذوَّقوه . أدركوه في الطبيعة وأدركوه في المرأة .» (١)

وهكذا كان الجمال يُثيرهم ، ويُنطق ألسنتهم بوصفه ، و وصفِ ما تتزيَّن به المرأة من حَلْي وثياب وطيب ، على نحو ما صورتِ الأبيات السابقة . يقول الأستاذ العقاد : « والعرب أصحُّ ذوقًا من المحترفين في العصر الحاضر ؛ لأنهم يصفون المرأة الجميلة كما ينبغي أن تكون .» (٢)

وكذلك فُتِن النابغة بمظاهر المرأة وجمالها وألوانها وعطورها وتبدُّل أشكالها، وتوحُّدها في أعماقٍ مع الطبيعة ؛ فبدت وكأنها الكمال المطلق الحي الذي جُمع واختُصِر في امرأة ، بحيث يمكنك أن تسمعه وتراه وتعانقه ، فالمرأة جمعتْ قُطبَي الوجود : الطبيعةَ والحياةَ ، و وضعتْهما جميعًا في متناول

---

(١) أحمد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي . القاهرة ، مطبعة نهضة مصر ، ١٩٦٢ . ص ٢٤ .

(٢) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية) . القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٦٠ . ص ٤٣ .

الإنسان ، فليس من الصُّدفة أن تَرِدَ التشابيه وتُحشدَ حشداً هائلاً فيما بين الطبيعة والمرأة .

وهكذا فإن موضوع الصّورة في هذا الغَرَض الذي تناولناه قد استمده الشاعر من الطبيعة في تصويره للمرأة بهذه الصور المتحركة ، التي خرجت صوراً نموذجية في كل جزء من أجزائها ، فيها نزعة واضحة إلى الافتنان والحرص على إظهار المهارة والمقدرة الفنية ، حيث قام بوصف الأجزاء وصفاً دقيقاً ، ثم جمعها في لوحة متكاملة ليقدِّم النّموذج للجمال .

## ثانياً – المدح

إن قصائد النابغة في المدح كانت في سبيل القبيلة ، حيث يمكِّن لها بصداقته مع النعمان ملك الحيرة ، ولَدى الغساسنة ، ليكون شفيعاً مقبول الشَّفاعة ، إذا اقترف قومُه جرماً ، أو نقضوا عهداً . ومع ذلك فقد تردَّد طويلاً في مدح النُّعمان بن المنذر أيام كان معه قبل الجفوة ، ومدح الغساسنة لأنه وجَدهم ملاذاً يلوذ بهم إبّان المحنة ، ورآهم يكرمون قومه من أجله . و وسيلتُه إلى المدح ترجع إلى تأثير الكلمة . من أجل ذلك أحبّوا المدح « وكانت القبائل تهنِّئ بعضها عندما ينبغ منهم شاعر »[١] ؛ لأنه سيكون شفيعَهم عند أقوام آخرين ، إلى جانب أن الكلمة المادحة عامل تفاؤل ومجلبة للخير . وكان العرب الأوائل ينظرون إلى الشِّعر باعتباره : « ديواناً لهم ، عليه يعتمدون وبه يَحكمون، وبحكمه يَرتضون . حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكّام ، يقولون فيرضى قولهم ويحكمون حكمهم . وصار ذلك فيهم سُنَّة يُقتدى بها وإثارة يُحتذى عليها .»[٢]

أما النابغة فكان يتأنّى في قصائد المدح التي يقولها ، ويتريَّث في إخراجها .

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٣ . ص ٣٦٦ .

(٢) أبو حاتم الرازي : الزينة في المصطلحات الإسلامية العربية ، ج ١ ، تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني . القاهرة ، ١٩٥٦ . ص ٣٩ .

كما أن أنفته وكبرياءه تتّضح لنا من خلال هذه القصائد ، وتظهر لنا عزة نفسه ومكانتها ومنزلتها ، فهو يمتنُّ على ممدوحه بمدحه إياه ، وهو يجعل مدحه خيراً أتى ممدوحه ، ولا يُحسد عليه ، يقول في ابن الجلاح :

وكنتُ امْرَأً لا أمْدَحُ الدَّهْرَ سُوقَةً فَلَسْتُ عَلى خَيْرٍ أتاكَ بِحَاسِدِ

ينظر إليه نَظرةَ القرين إلى القرين وربما تعالى عليه ؛ إذ جعل يتباهى بأنه ( لا يمدح الدهر سوقة ) فكأن النابغة هو الذي يؤكد عظمة الممدوح ، أو بالأحرى هو الذي يخلعها عليه ويُثبتها له .

والنباغة لايمدح إلا الملوك ، كما أنه لا يعتذر إلا لهم ، فهو لا يرى أهلاً للمدح سواهم ، ويريد بالخير ما يمدحهم به فلا يحسدهم عليه فيمنعهم منه . وفي مدائح النابغة لاحظت ظاهرة تستوجب وقفة خاصة أمامها ، وذلك حين يلجأ النابغة في مديحه إلى الإتيان بصفتين متضادَّتَيْنِ في الممدوح ، فتخرج الصورةُ مخرجاً مغايراً لما ألفناه من الصور الأخرى في مثل هذا السبيل .

وسأتناول أمثلة من ذلك في شعر المديح عنده لأبيِّن أن موضوع الصورة فيه هو « ظاهرة التَّضادّ » التي نراها واضحة ، فمثلاً : هذه صورة يصور فيها النابغة النعمان بأنه كالربيع ، يُحيي الناس ، وكالسيف الذي استعارَتْه المنية للقتل ، يقول :

وَأَنْتَ رَبيعٌ يُنْعِشُ [1] النّاسَ سَيْبُهُ [2] وَسَيفٌ أعِيرَتْهُ المَنِيَّةُ قاطِعُ

إن النابغة يريد أن يصور النعمان بأنه بمنزلة الربيع في الخصب لكثرة عطائه وفضله ، ولكنّ الصورة برزت في هذا التَّضاد الذي نراه• ، فهو سَيْب لأوليائه ينعشهم ويرفعهم ، وسَيْف على أعدائه يهلكهم ويستأصلهم . صورتان في مشهد واحد [illegible]يان بإحساسَيْنِ مختلفَيْنِ في آنٍ معاً ينبع كل منهما من كل

(١) يُنعش : يجبر ويرفع . (٢) السَّيْبُ : العطاء .

صورة على حِدَة . وقديماً قال أصحاب البلاغة : « بِضِدِّها تتميَّز الأشياء » فإذا نظرنا إلى أجزاء الصورتين في هذا المشهد : نرى في الصورة الأولى الربيعَ بجوِّه المنعش ، وخيره العميم ، كل شيء فيه يتفتَّح ، فتنظر فلا تقع عينك إلا على كل جميل : أزهار وأشجار ، وثمار . ما الذي حَرَّكها وجعلها مورقة تغرِّد الطُّيور على أفنانها ، وتصدح على أغصانها ؟ إنه الغيث الرَّقيق تساقط من السماء فأحيا الأرض بعد أن كانت ميتة ، فإذا هي تربو وتهتَزّ . انظر إلى وَقْع الغيث على الأرض ، يُحدِث صوتاً فيه خير ونعيم يظهر من قوله : « يُنْعِش سيبه » وكذلك تكون صورة النعمان . وفي المقابل صورة أخرى فيها وَقْع آخر، ولكنه السَّيف على العدو يهلك ويدمِّر ، كما في قوله : « سَيْفٌ أعيرتْه المنيةُ » فكأنه سيف استعارته المنية تُهلك به من بلغ أجله . فللغيث وَقْعٌ وللسيف وقع ، ولكنهما متَضادَّان ، وهذا التَّضاد هو موضوع الصورة في هذا المشهد .

ومثل آخر لهذه الظاهرة في شعر المديح عند النابغة ، فبعد أن صور النعمان بمنزلة الربيع ، فإنه إن هلك فسيصبح الناس في شدة وسوء حال ، يصور ذلك في قوله :

فَإِنْ يَهْلِكْ أبو قَابُوسَ [1] يَهْلِكْ ... رَبيعُ النّاس والشَّهْرُ الحَرَامُ
ونُمْسِكْ بَعْدَه بِذُنابِ عَيْــشٍ ... أجَبِّ الظَّهرِ لَيْسَ لَهُ سَنَامُ

هذا الربيع كما رأيت ، فإذا هلك النعمان فلا نزل القطر ، فلا سيب ولا عطاء ولا خير يرتجى . حتى الشهر الحرام الذي هو موضع « أمن كل إنسان » يقتتل الناس فيه ولا تُرعى حرمته . فكأن النعمان هو الأمن والأمان للناس ، مثله في ذلك كمثل هذا الشهر الحرام ؛ فإذا هلك ضاع كل شيء . صورة من الواقع الذي يعيشه العربي يعرفه ويحس به ، ولهذا القول وقعُه في نفسه .

---

(١) أبو قابوس : كنية النعمان .

ولكن ما الذي يستوقفنا في هذين البيتين ؟ إنه موضوع الصورة يأتي ليبين وليصور موقف الناس من النعمان في حالَيْن :

الأول في حياته ، والثاني عندما يهلك . فالموقف الأول يصورهم في حالٍ من السَّعة والنعيم ، وفي الموقف المضادّ ، يصوِّرهم في حال سيئة شديدة ، وكأنهم بعيرٌ مهزول ذَهَب سنامه وانقطع لشدة هزاله . ويتضح ذلك في قوله : « ونُمسِكْ بعده بذُناب عيشٍ » أي نتمسَّك بطرف عيش قليل الخير كالغريق الذي يمسك بِقَشَّةٍ لينجوَ من الغرق ، أو هكذا يتصوَّر . ولم تقف الصورة عند هذا الحد ، بل تبرز قلة الخير في العيش بهذه الكلمات التي يقول فيها الشاعر: « أجَبِّ الظَّهر » كأن العيش بعير جُبَّ سنامُه ، وقُطع من أصله . والبعيرُ يعتمد على هذا السَّنام في حياته فكيف بلا سَنام ؟ هكذا حال عيش الناس الذين يهلك مليكهم النعمان . فالمقارنة قد أعطت نتائجها وأكسبت صورته تأثيراً واضحاً . ويضرب النابغة الأدلة على ظاهرته التي نراها في شعر المدح عنده تتتابع في صُور متكررة ؛ لتثبت صدق النظرية التي نريد أن نبرزها من خلال هذا الفن ، فيقول في الموضوع ذاته عن ممدوحه إن في حياته النِّعمة ، وفي موته الهلاك ، ويصوِّر النابغة هذا النَّعيم الذي يرفل في حلله ، والخيرَ الذي يدركه من النعمان فيقول : « إذا حَيِيتَ لم أمْلَلِ الحياة ، وإن مِتَّ فما في الحياة من خير بعدك ولا نفع ، والصورة من أبيات النابغة في رثاء النعمان بن الحارث الغساني ، يقول :

فإنْ تَحْيَ لا أمْلَلْ حياتِي ، وإنْ تَمُتْ      فَمَا في حَياةٍ بَعْدَ مَوْتِكَ طائِلُ

في حياة النعمان حياةٌ لغيره ، وفي موته هلاك لِمَنْ بعده . فقد جعل النابغة الحياة مقرونة بالنعمان ، تستمد منه نعيمها وخيرها ، حتى إذا مات هلك كل شيء بعده . وهذا يؤكد قوله :

إنْ يَرْجعِ النُّعْمانُ نَفْرَحْ وَنَبْتَهِجْ وَيأتِ مَعَدًّا مُلْكُها وربيعُها
وَإنْ يَهلِكِ النُّعْمانُ تَعْرَ [١] مَطِيُّهُ ويُلْقَ إلى جَنْبِ الفِناءِ قُطُوعُها [٢]

صورة لفرحتهم وبهجتهم برجوع النعمان ، ويرجع إليهم مُلْكهم الذي كان لهم بهذا الممدوح ، وفي ذلك خصبها وصلاح حالها . فَرَجْعَتُه المنى . أما إذا هلك النعمان ترك الرفادة والرفد ، وحطّوا رحالهم عن مطيّهم ، وألْقَوْها إلى جنب أفنيتهم لاستغنائهم عنها . صورة يحسها كلٌّ من شاهد هذا المشهد، عيدٌ يعيش فيه الناس عندما يكون فيهم مليكهم ، ومظاهرُ العيد فرحةٌ على الوجوه وَبهجةٌ في النفوس ؛ فقد عاد مُلْكُهم بعودة مليكهم الذي هو بمنزلة الربيع ، وقد مرت بنا الصفات التي خلعها النابغة على الربيع ، فيه تحيا النفوس، وتَسعد القلوب ، وتُسرّ العيون .

مقارنة بين : الحياة في ظل النعمان والموت في هلاكه ، ومقارنة بين الرحيل والبقاء ، وفي الرحيل مَوات ، وفي البقاء حياة . والنعمان في مُلْكه سابق إلى ما يكسبه الحمد . وهو كالرائد الذي يتقدم إلى المرعى يسبق إليه فهو « لِغَيْثِ الحمد أولُ رائد » يقول النابغة :

عَلَوْتَ مَعَدًا نَائِلاً ونكايَةً فَأَنْتَ لِغَيْثِ الحَمْدِ أوَّلُ رائِدِ

يصور النعمان بقوله : « نائلاً ونكايةً » أي علوتهم نائلاً في وليِّك ، ونكاية في عدوِّك ، وهما صفتان في الممدوح توضحان منهج الشاعر الذي سار عليه في مدائحه .

تَحِينُ بكَفَّيْهِ المَنايا ، وَتَارَةً تَسُحَّانِ [٣] سَحًّا مِنْ عَطاءٍ ونائِلِ

فممدوحه كالموت في أعدائه ، وكالغيث لأوليائه . إنه قادر على عدوه في شجاعة ، أما عطاؤه وسيبه فإنهما يصبّان صبًّا مثلهما كمثل المطر يَسُحُّ من

(١) تعرى مطيُّه : تُحطُّ عنها الرِّحال . (٢) القُطوع : أداة الرَّحل . (٣) تسُحّ : تَصُبّ

السماء ، والبيت من قصيدة قالها النابغة في وقعة عمرو بن الحارث الغساني ببني مرة بن عوف بن سعد . وبذلك تكون الصورة قد أدت مرادها من الناحية الفنية حيث أشبَعتْنا بالمعنى المستمد من هذا التّضادّ ، فمن ناله هذا العطاء فقد فاز فوزاً عظيماً ، وأما من مُنِعَه فقد باء بغضب من النعمان ، فهو في الضلال حائر ، فالنعمان هو الملاذ ، وهو الهلاك وهذا ما صوره النابغة أيضاً بقوله :

ومَنْ يَغْرِفْ مِنَ النُّعْمانِ سَجْلاً [1] فَلَيْسَ كَمَنْ يُتَيَّهُ في الضَّلالِ

إنه يمنح المال وقت العُسْر واليُسر ، فإذا ما ناله أحد بسوء فلن يكون جزاؤه إلا الموتَ والهلاك ، يقول :

نَلوِي الرُءوسَ إذا رِيمَتْ ظُلامَتُنَا ونَمْنَحُ المَالَ في الإمْحَالِ [2] والغُنْمَا

يعطي عن ميسرة ، ويمنع عن مقدرة ، في وقت الشدة ، وفي وقت السعة . تضادٌّ بين العطاء والمنع ، وبين اليسر والعسر . ولنضرب مثلاً آخر لرجل يُبيد العدو ويُفنيه مرة ، ومرة يُحييه ويُنعشه بعطائه وَسَيْبه . إنه النعمان يصوره النابغة بالبحر الزاخر في أحشائه الدر كامن ، يستخفُّ بالسفن التي تعبره فتكون السفينة فيه خفيفة السير في سرعة وذلك لعمق مائه . وهذا تخيُّل لعدم نفاد عطائه على كثرة النازلين عنده كما تكون السفن في البحر . والظاهرة هنا هي الجمع بين البطش بالأعداء والعطاء للأصدقاء في بيت واحد ، يقول :

فَأَلفَيْتُه يَوْماً يُبيدُ عَدُوَّهُ وبَحْرَ عَطَاءٍ يَسْتَخِفُّ المَعَابِرَا [3]

صورة للبحر ، عليها السفن تجري ، وفي أحشائها النعم والخير لمن أراد زاداً، فَمثَل النعمان كمثل البحر ، فيه حياة وفيه موت ، فهو كهذا البحر جوداً وعطاء ، وهو كهذا – أيضاً – شدة وقسوة يرمي مَنْ يريد بقوته واضطرابِ أمواجه .

(١) السَّجْل : الدلو المملوءة . (٢) الإمحال : الفقر . (٣) المعابر : السفن .

إن موضوع الصورة في بيت النابغة جاء على هذا النحو : البحر صورةٌ عامة يُفصِّلها بما فيها من خيرات يعيش عليها الناس ، وما فيها من أمواج تُطيح بالسفن التي تجري عليها ، فتحاول النجاة من الغرق . وهنا يَبرز لنا الفرق بين الحياة والهلاك .

مَثَل آخر يضربه لنا النابغة حول تلك الظاهرة ، وهي التَّضاد في فن المدح ، فهو يصور ممدوحه كالغيث ينفع أولياءه وكالسهم يقتل أعداءه .

وَأَنْتَ الغَيْثُ : يَنْفَعُ ما يَلِيهِ وَأَنْتَ السُّمُّ خَالَطَهُ البُرونُ [١]

فقد رأينا ما يُحدثه الغيث من نفع : الأرض تربو وتهتز ، وتُنبت من كل زوج بهيج ، والأشجار باسقة لها طَلْع نَضيد ، والطير صادحة على الأفنان ، والحمام على الأيك يُغنّي ، وكل شيء في الأرض وفي السماء جميل . وفي الطرف المقابل صورة لهذا السُّمّ الناقع الذي يفتك بمن يتجرَّعه ، فالممدوح كالغيث وهوكالسم ينفع ويقتل .كذلك يجمع النابغة بين الضِّدين ، ويبرزهما في صورة متكررة متجددة . وكقوله أيضاً يمدح عمرو بن الحارث الغساني :

فَشِيمَتَاهُ : ذُعَافُ [٢] السُّمّ وَاحِدَةٌ وَشِيمةٌ لِلْمُوَاتِي شُهْدُ مِشْتَار [٣]

فللمدوح شيمتان : شيمة عند الغضب فهو كالسم ، وشيمة عند السِّلْم فهو رائق كالعسل . ولنا أن نتخيل الفروق الواضحة بين السم والعسل . ويؤكد هذه الظاهرة أيضاً ويبرزها قوله في عمرو بن المنذر حين قُتل أخوه :

شِهَابُ حَرْبٍ يَدِينُ الظَّالِمُونَ لَهُ في كُلِّ حَيٍّ لَهُ البَأْسَاءُ والنِّعَمُ

فالممدوح كالسيف في مُضيِّه وقت الحرب ، وهو منعم وقتَ السلم . وقد خلع على السيف صفات المضاء مما أطلعنا على جو المعركة ونقلنا إلى الحرب. صورة للمعركة تحوي بها كلمة « حرب » حيث الكر والفرّ ، والإقدام

(١) البرون : كل حلقة من قرط أو خلخال أو سوار . (٢) السّم الذُّعاف : الذي يقتل لساعته .
(٣) مِشْتار : مجني العسل .

والإدبار ، والخيل والأسلحة ، ويتطاير من أعين المحاربين الشَّرر ، ومن تحت أرجلهم النقع يثار ، فترى مشهداً فيه جلبة وحركة والممدوح وسط هذا المشهد كالسيف في مضيه . أمَّا وقت السلم فهو جواد ، يعطي عن سعة .

## ثالثاً – الاعتذار

الاعتذار من الفنون التي عُرف بها النابغة الذُّبياني ، وله أسلوبه الذي يميزه في هذا الفن ، والذي دفعه إليه تلك الوشايةُ التي قام بها حُسّاده ، ومَنْ أفسد عليه مكانته لدى النعمان . وكان طبيعيًّا أن يحاول تبرئة نفسه مما اتُّهم به ، وطبيعيٌّ من المعتذِر أن ينسى شخصه إلى جوار الغاضب ، وأن يُعطي من نفسه ما يستطيع ، وأن يتألم كثيراً ويمدح كثيراً في شيء من المبالغة المقبولة التي ترضاها النفس ، ويَقْبلها الذوق .

والنابغة لم ينسَ أنه أمام مَلِك ، وَملِك غاضب ، فلا بدٌّ أن يستجمع كل قواه ، ويعرض كل ما عنده من أسباب بين يدي مليكه . وأنّى له ذلك وهو لا يملك إلا الكلمة ، ولا يُمكن للكلمة أن تؤتيَ ثمارها إلا إذا كانت مشبوبةً بعاطفة قوية ، وكانت صادقة . وعلى النابغة أيضاً مهمَّة صعبة لا بد أن يواجهَها في هذا السبيل ، ذلك أنه لم يقف أمام شخص عاديٌّ ليعتذرَ إليه ، فهناك فرق بين الاعتذار إلى الملوك والاعتذار إلى الإخوان . وَيُفرِّق ابن رشيق في « العمدة » بين هذين الاعتذارَيْن فيقول : « إن اعتذار الملوك لا ينبغي أن تأتي إليه من باب الاحتجاج ، وإقامة الدليل ؛ وإنما ينبغي أن تسلك إليه بابَ التَّضرع ، والدُّخول تحت عَضُدِ الملك ، وإعادة النظر في الكشف عن الكذِبِ الناقل ، وعدمِ الاعتراف بالجناية .» [١]

ويؤيد الدكتور محمد زكي العشماوي رأي ابن رشيق هذا فيقول :

---

(١) ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٥٥ . ص ١١١ .

« وأغلب ظنّي أنه قرأ اعتذار النابغة للنعمان بن المنذر ، واستطاع أن يتّخذ من اعتذار النابغة أصولاً لفن الاعتذار عند الملوك .» [١]

فأي باب سلك النابغة في اعتذاريّاته ؟ لقد حاول أن ينفيَ جُرمه ، وأن يعظِّم فضيلة العفو عن المذنب ، في معانٍ كشفتْ عن موضوع الصورة في هذا الغرض الشّعري . إنه يعبِّر عن لياليه التي كان يشتكي فيها الهمَّ من أجل هذا الذّنب الذي جعله يتقلّب على الجَمْرِ أو على الشّوك ، أو يتلوّى من السُّم ، حتى صارت هذه الليالي مثلاً يُضرب ، فقيل : ليلةٌ نابغيّة . فموضوعُ الصورة – إذًا – هو الحزن في الليالي النابغيّة العصيبة التي تكشِف عن حالته ، وتعبر عنها أصدق تعبير ، كما صوَّرها في عَيْنِيَّته المشهورة ، وفيها سبيل جديدة سلكها لينفذَ بها إلى فؤاد النُّعمان ، فقد جعل الليل حزنًا والحزن ليلاً ، يقول:

فَبِتُّ كَأنّي سَاوَرَتْني [٢] ضَئِيلَةٌ [٣] ... مِنَ الرُّقْشِ [٤] في أنْيابِها السُّمُّ ناقعُ

يُسَهَّدُ مِنْ لَيلِ التّمامِ [٥] سَليمُها [٦] ... لِحَلْي النِّساءِ في يَدَيْهِ قَعاقِــعُ [٧]

تَنَاذَرَها [٨] الرَّاقُونَ مِنْ سوءِ سُمِّها ... تُطَلِّقُه طَـوْرًا وَطَـوْرًا تُراجِــع

إن النابغة اتّخذ من الاعتذار في هذه الأبيات صورة يبين فيها أثر ما أصابه من غضب النعمان عليه ، وجعل لهذه الصورة موضوعًا هو الحزن والليل الذي لا يهدأ فيه ولا يستريح ، بل يقضّ مضجعه لأن الهَمَّ لا يفارقه ، فهو قلق حائر مضطرب كأن حيَّةً تُراوده . وخلع على الحَيَّة صفاتٍ تزيد من إحساسنا بالقَلق؛ فهي ضئيلة ، وضآلتها تُبالغ بقدرتها على بَثِّ السُّم ، وعلى سرعة حركتها ، إلا أن النابغة لم يكتف بهذه المبالغة بل تَسامى عليها واشتدَّ بها ثانية ، فجعلها من الرُّقْشِ ، والحيَّة الرَّقْشاء يتضاعف سُمُّها عن الحيَّة الضئيلة ، كما أنه كرَّر

(١) محمد زكي العشماوي : النابغة الذبياني . ص ٩٦ . (٢) ساورتني : واثبتني .
(٣) الحيّة الضئيلة : الدقيقة . (٤) الرقشاء : فيها نقط سواد وبياض . (٥) ليل التّمام : أطول ليالي الشتاء .
(٦) السّليم : الملدوغ . (٧) القعاقع : جمع قَعْقَعة وهي الصوت . (٨) تناذرها : أنذروها شرًّا وخوّفوها .

ذلك وأكده ، إذ قال : إن السم في أنيابها ناقعٌ أي قاتل ، فيكرر النابغة المعنى ويضاعفه حتى يجعلنا نحسُّ بما يحس به ، وندرك إلى أي مدى يكون العذاب؛ فتكون الصورة حينئذ قد أدَّت مهمتها . ومن أجل ذلك لم يكدِ النابغة يلمُّ بذِكْر الحية حتى تَتَبَّع أوصافها ليُجسِّم صورتها أمامنا ، فهي لشدة سمها قلّما تُجدي فيها الرُّقية ، فمَنْ لسعته يلبث مؤرّقًا ساهدًا ، يُقَعقَع له بِحَلْي النساء « قال أبو عمرو وغيره : كان يُفعل به ذلك لِئلا ينام فيدبَّ السم فيه . وقال الصقيل الأعرابي : إذا لُدِغ الرجل عَلّقنا عليه الحَلْيَ سبعة أيام لتنفر عنه الحيّة .» [1]

إن الوعيد شحذ في نفس الشاعر حِسَّ الخوف ، وقد تولاه الخيال وفتق له بهذه الصورة المخيفة ، التي ساعد على شدتها استخدامُه للألفاظ الدّالة على الخوف ، من مثل لفظة « تُساوِره » فالأفعى لم تكتف بِلَدغه والتّقلُّص منه ، بل ساورتْه مساورة أي أنها أطاحت به واشتدَّت عليه ، فتلدغ من سمها ومن تلاصق جسدها الكريه إلى جسده .

أما لفظة « أنيابها » فإن فيها ضراوةً وقسوة ، ومَنْ يسمع بها يقشعرُّ جسده ويشعر بالخطر الذي سينجم من ورائها . والواقع أن صورة الأفعى الملتفَّةِ على جسده بهذه الصفات التي نقلتها لنا ألفاظ الشاعر إنما هي نقل حيٌّ لما تحدثه الأنياب ، وبما تَنْفُثه من سموم .

هذا شأن الأفعى المشهورة بِسَعة حيلتها كما صورها النابغة ، واستمدَّ عناصر صورته من حركتها ، فهي لا تستقر في مكان ، ومن صَوْتها الذي تُحدثه فيهتز له مَنْ يسمعه ، ومن لونها الذي يَفْزَع له مَنْ يراها رغم أنها تبدو في ثوب ملوَّن من نقط سود وبيض ، وقد يُخدَع من يراها في هذا اللون البراق إلى جانب أنها مَلْساء ، إلا أن ظاهرها غيرُ باطنها ، وهذا يجعلنا لا نغترُّ بظواهر الأشياء ،

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان . ص ٣٣ هامش .

فكيف بصورة مَنْ تحظى به ، فإنه يُمنع النوم ويظلّ مسهَّداً مؤرَّقاً في عذاب مقيم ، وفي ليل لا يطلع عليه نهار .

وإذا كان النابغة قد خلع كل هذه الصفات على الأفعى فإنما أراد بذلك أن يُبرز هذا المعنى الذي قصده من وراء هذا التّصوير ، ألا وهو « الحزن » الذي صوره النابغة في ليله .

وليلّ بهذه الصورة لا بد أن يكون مخيفاً مفزعاً لا تهدأ فيه نفس . ها هو ذا النابغة كالمريض الذي لا يكتحل جفناه بِسِنَةٍ من نوم ؛ لأنه يرقد على فراش من شوك ، ومن كان فراشه من شوك لا يعرف طعم الرّاحة :

فَبِتُّ كَأَنَّ العَائِدَاتِ [1] فَرَشْنَني هَراساً [2] به يُعْلَى فِرَاشِي ويُقْشَبُ [3]

صورة لامرئ يتململ على فراشه ويتقلّب ، يتّخذ أجزاءها من الشوك المنتشر على الفراش فلا يهنأ لأحد عليه مَضْجَع ، ولا يقف النابغة عند هذا الحدّ في تصوير القلق الذي ينتاب النائم على هذا الفراش ، بل يتعدّاه ليصور جسامة القلق ، فالفعل « يُقشَب » يدل على أن الشوك يُجَدَّد ويخالِط النائم ، وهو يُوحي بذلك إلى شدة الألم الذي يقاسيه .

إن الجزع الذي اعتراه في الداخل تمثّل في الخارج بصورة الفراش الذي بُثّ فيه الأشواك الحادّة الطويلة . ويَخْلُص النابغة بعد هذا الوصف إلى موضوع الصورة الذي أشرت إليه فيقول :

فَإِنَّكَ كالليْلِ الَّذي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ المُنْتَأى عَنْكَ واسِعُ

لقد أعجِب الأقدمون بهذا البيت ، والسرُّ في ذلك يرجع – كما أرى – إلى الحزن ، وهو موضوع الصورة في هذا الفن الذي تناوله النابغة . وهي صورة يُعجب بها كل مَنْ يطّلع عليها ؛ لأن إحساسنا بالليل شيء طبيعيٌّ ، ومن ثم

(١) العائدات : الزائرات للمريض . (٢) الهراس : الشوك . (٣) يقشب : يُجدّد .

يكون إدراكنا له وتصوُّرنا لما قد يتركه في نفوسنا ، فالليل يقبل على الأشياء جميعًا ، لكن قيمته – البيت – ليست في ذلك ، بل في وِجْدانيته وترنُّحه بالتعبير عن واقع النفس .

والنابغة يريد أنَّ ظفر النعمان به وإدراكه له حادثٌ واقع ما في ذلك شكٌّ ، فهو كوقوع الليل الذي يدركه ، ويشمله بظلامه أينما توجَّه – وإن حاول أن يتلهّى عن ذلك أو يتصبَّر عنه – فهو في قبضته حيث كان وإن بَعُدَ عنه ، وإذا كان الليل بطبيعته موحشًا فلا مناص للإنسان من هذه الوحشية ، وإن كانت تزيد من همومه وقلقه وكدرته . « فهل يستطيع شاعر أن يتخيَّر لفظًا أبلغ من الليل على بساطته في تصوير الحدث الواقع لا محالة ، الحدثِ الذي من شأنه أن يبعث الرعب ، وأن يملأ القلب بالظلمة لغضب صاحبه عليه ، أو لفظة المُنْتأى وما تؤدّيه من معنى الفسْحة التي قد تتاح لشاعر . »(١)

إن النابغة يبدو خلال ذلك الليل مستوحشًا ، بينما تنحدر عليه رهبة الظَّلام وتبعث فيه شعور الحَشْرجة الذي يُعجب الممدوح ، ويُظهر له شدةَ تأثيره وهيبته على الناس .

وفي هذا البيت وجه جديد من الاعتذار والرَّهب ؛ ذلك أنه لو كان النعمان رهيبًا مع الذين دونه لكانت رهبته أمرًا طبيعيًّا ، ولكن بما أنه جعله رهيبًا حتى على الذين في منأى عنه – عندئذ عظَّمه كل التَّعظيم وتظاهر في الآنِ ذاته بشدة خوفه وطلبه لرضى النُّعمان .

إن في الليل حركة في التصوير ، فهو يدرك الإنسانَ ولا يستطيع أحد الفرار منه إلا إليه ، فإذا كان الليل موحشًا فلا مناص للإنسان من هذه الوحشة التي تزيد من همومه وقلقه وكدرته ، وربما كانت هذه الوحشة والقسوة هي التي أظهرت موضوع الصورة ، فلم يكن مجرد ليل عاديٍّ بقدر ما هو عنصر قويٌّ

(١) محمد زكي العشماوي : النابغة الذبياني . ص ٢٠٠ .

من عناصر بيان العلاقة بينه وبين الهموم التي تعاود الإنسان فيه .

إن النابغة يتَّخذ من هذا الفن نافذة يُطِلُّ منها موضوع صورته عن الحزن ، حيث جعلنا نسبح بخيالنا أمام هذا المُصاب الذي أحدثتْه الحيَّة ، وإلى أي مدى تكون الإصابة ؟ وما السبيل إلى الشفاء ؟ فهذا الألم المُمِضُّ الذي يعانيه مَنْ ظفرت به هذه الحية هو ذات الألم الذي يَحِزُّ في فؤاده ، ويرجع نفسه في هذا الليل الذي يحس فيه بِهَمٍّ دائم وقلق مستمرٍّ . وتلك هي لياليه التي ذاعت ، وكانت موضوع صورته ، الذي يؤكد عليه بصورة أخرى في هذا البيت الذي يقول فيه :

وَقَدْ حَالَ هَمٌّ دُونَ ذَلِكَ شَاغِلٌ مَكانَ الشِّغَافِ تَبْتَغِيهِ الأَصابِعُ
وَعِيدُ أَبِي قَابُوسَ في غَيْرِ كُنْهِهِ أَتانِي ودُونِي رَاكِسٌ فالضَّواجِعُ

كلمتان توحيان بمعنى القلق والاهتزاز ، وتحرِّكان في النفس هذا الأثر الموحي : كلمة « الهَمّ » وكلمة « الشِّغاف » هَمٌّ داخل فؤاده ولابسه ، كأن هذا الهم شيء مادِّيٌّ ، فتحسّ به وهو يحُل محلَّ شيء آخر ، يريد أن يزحزح هذا الشيء ليحتلَّ مكانه ، وكلاهما مُرٌّ . لقد حال دون ما هو عليه من الصَّبابة والبكاء على الديار همٌّ اقتحم قلبه ، وحلَّ منه محل الشّغاف الذي هو حجابه ، أو حلَّ منه مكان هذا الدّاء . ومصدر هذا الهَمّ هو نفس المصدر الذي أطال ليله . أما قوله : « تبتغيه الأصابع » فإن كان الهم قد حلَّ منه مكان هذا الدّاء، فقد أصبح مستعصياً علاجه . إن حركة الأصابع وهي تقوم بالتَّطبيب تُشعرنا بدقة الصورة ومهارتها ، بحيث كشفَت عن الهم الذي شَعر به الشاعر من وعيد أبي قابوس الذي جاءه وهو في مكان أمين وحِصْن ركين بين راكس والضَّواجع – وهما موضعان كان الشاعر يجِد فيهما أمنه وأمانه ، وقد اعتمد في هذه الإثارة على الإيحاء من تحريك الأصابع .

إن موضوع الصورة هنا أيضاً هو الحزن والهمُّ الذي يُقلق الشّاعر في كل

مكان وزمان ، فالهمُّ مصدره الحزن ، والنابغة يتّخذ لموضوع صورته أسباباً يجعل منها دوافعَ لتوضيح حالته وبيان نفسيته . وهي إن اختلفت أحداثها فإنما تهدف في النهاية إلى إبراز صورته ، وتتّضح الأسباب التي دفعت الشاعر إلى موضوع صورته عندما كان مشغولاً بدار حبيبته ، وعندما كان قلبه متعلقاً بهذا المكان الذي يَجِدُ فيه ذكرى أيامه الخوالي فيقف عليها ويبكيها . لكنَّ همًّا آخر يُداهمه وهو في مكانٍ يشعر فيه بالأمن والطمأنينة ، فيفسد عليه وقته ، ويفسد على مُقامه ، وفي النهاية يُلقي الليل وشاحه على نفسٍ معتمة ، فلا المكان بآمِنٍ ولا الزمان ، ومن ثم فهو في همٍّ دائم . وقد استطاع النابغة في هذه الصورة أن يَربط بين المكان والزمان بموضوعه ، فالمكان لم يعد مستقرًّا ، والوقت يمر عليه متثاقلاً كئيباً ؛ لأن وعيد أبي قابوس الذي أتاه أقلقه ، وأقضَّ مضجعه ؛ مما جعله يصوِّر حالته تصويراً يدعو إلى التأمل ، حيث يقول أيضاً :

أَتَانِي – أَبَيْتَ اللَّعْنَ [1] – أَنَّكَ لُمْتَنِي     وَتِلْكَ الَّتِي تَسْتَكُّ [2] مِنْها المَسامِعُ

إن النابغة كما بدأ ، يردِّد معنى واحداً من جهة وعيد أبي قابوس وتهديده ، ومن جهة أخرى خوفه وألمه ، وبعد أن كان في البدء تُساوره أفعى فإن التَّهديد نراه الآن يتمادى في هذا الوصف ، حتى جعلت مسامعه تَسْتَكُّ استِكاكاً . لقد أصبحت الرهبة هنا في السمع ، فكأن الأذن ذاتها تدرك رهبة أبي قابوس فتترهَّب منه . ولعل استخدامه الأذن واسْتِكاكها بعد الأفعى ومساورتها يوضِّح لنا اشتراكَ الحواسّ في موضوع الصورة عند النابغة ، حيث نراه ينتقل من اللمس إلى السمع . كأن لكل حاسة عذاباً خاصًّا بها ، أو كأن عذابه يتضاعف ويتعدَّد بتضاعف حواسه وتعددها . والنابغة في ذلك كأنما يمنح أذنه ذاتاً خاصة تجعلها تَشقى وتجزع . إن هذه الصورة المتكاملة هي وجه من وجوه

---

(١) أبيت اللعن : دعاء في الجاهلية كان يقال للملوك والأشراف ، ومعناه : بعد عنك الذم وما يجلبه .
(٢) تَسْتَكّ : تتألم وتضيق .

الكدّ والإلحاح في سبيل التّعبير عما يختلج به الشاعر . إنها وليدة الحسّ المباشر الذي صقلته الثقافة والدُّربة الفنية الفائقة . فالواقع أن الأذن لا تتعذّب كما أنها لا تفرح أو تغتبط ؛ فهي كسائر المظاهر المادية ، إلا أنه جعل الحواس كلها تتداعى بالسُّهر والألم والعذاب إن أحس عضو واحد من جسده بالألم .

إن استكاك الأذن فضلاً عن مساورة الأفعى – هذه جميعًا تعبير خارجي عن حالة الخوف والجزع الداخليَّين ، وقد نزع الواحد من الآخر أو تكرر به متطورًا بالتجربة أو متوالدًا منها . وهذا ما دفع النابغة إلى أن يَطلب من النعمان ألا يُشَهِّرَ به ، وأن يعفوَ عنه ، فيقول بعد أن أحس بأنه أصبح منبوذًا :

فَلا تَتْرُكَنّي بِالوَعِيدِ كَأَنَّنِي إلى النَّاسِ مَطْلِيٌّ بِه القَارُ [1] أجْرَبُ

إن وعيد أبي قابوس له لا يسبب له همًّا وضيقًا وقلقًا فحسب ، بل جعله منبوذًا من الناس ، يبعدون منه ولا يقتربون منه ، سيوصدون دونه الأفئدة ولا يجالسونه ؛ فهو كالبعير الأجرب يُدفع خشية أن يُعدي سواه .

صورة من واقع البيئة ، عناصرها : الصَّحراء والجمال . والقارئ يؤلّف بينها ؛ ليكوِّن مشهدًا يعرفه كل عربيّ يعيش في هذا المكان – إنها صورة البعير الأجرب ، تنفر منه الإبل . وهو إذا كان قد طُلي بالقار حتى يعرفه كل من يراه فالنابغة يشبّه نفسه بهذا البعير الأجرب الذي يتحاشاه الناس لجَربه ، ذلك أن النعمان قد غضب عليه ، فيقول له النابغة : لا تدعني كهذا البعير الذي طلي بالقار ، يتحاماه الناس ويطردونه عن إبلهم ؛ لئلا يُعديَها بجربه ، فهو يريد أنه : إن لم يعفُ عنه تحامَتْه العرب .

والجميل في الصورة قول النابغة « مَطْلِيٌّ به القارُ » فالمفروض أن يُطلى البعير الأجربُ بالقار ليكون معروفًا في الناس ، ولكنه قَلَب فقال : كأن القار مَطْلِيٌّ به ، وفي ذلك تأكيد للصورة حتى يُخيل إليك وأنت تنظر إلى البعير لا ترى إلا

(١) القار : القطران .

القطران ، فتنفر منه ، ويترك في نفسك أثراً سيئاً .

ويريد النابغة أن ينفي عن نفسه ما اتّهمه به الواشون – هؤلاء الواشون الذين جاءوا بالإفك هم أعداء النابغة يصفهم بهذه الصفات ؛ لأنهم هم الذين أوقعوه فيما أصبح عليه ، وهو يريد أن يشعر بالأمن والراحة ، وأن يرفع عن نفسه ثوب الشّقاء ، ويرتديَ ثوب العافية ، ومن أجل ذلك قال :

لَعَمْرِي وما عَمْرِي عليَّ بِهَيِّنٍ ... لقد نَطَقَتْ بُطْلا عليَّ الأقارِعُ
أقارِعُ عَوْفٍ لا أحاوِلُ غَيرها ... وُجُوه قُرُودٍ تَبْتَغِي مَنْ تُجَادِعُ [1]

صورة لبني قريع بن عوف وهم من بني تميم ، كانوا قد وَشَوْا بالنابغة إلى النعمان ، افتروا عليه كذباً وبهتاناً ، فصورهم بصفات تنفر منها العين ، ولا ترتضيها النفس ، مسخهم النابغة قروداً ، قرود قُبْح وبشاعة ولؤم ، وترى فضيلة الخيال فضلاً عن الشعور الحاد الذي يمتزجه ويتوحد فيه ، ويكاد الشاعر لا يلم بحالة داخلية حتى يظهرها الخيال في صورة خارجة . إن إحساسه بدا في الخارج بشكل القرود كما كان قد بدا جزعه بصورة الأفعى الضئيلة الرقشاء ، وما إن ألم الشاعر بهذا التشبيه حتى استوفاه في قوله : « يجادعون » فطبيعتهم كطبيعة القرود ، لا ينفكون يتخاصمون ويتنازعون بدافع غريزتهم . وقوله : « لا أحاول غيرها » تأكيد على تحقيره وذمه لهم .

وليست قرود النابغة هي وجهاً من وجوه الشؤم الذي جعل يطالعه كلما تذكر أولئك القوم الذين يرتعون في النعيم بعد أن طَردوه منه . ويظهر ذلك من قوله :

لَكَلَّفْتَنِي ذَنْبَ امْرِئ وتَرَكْتَهُ ... كَذِي العُرِّ يُكْوى غَيْرُهُ وَهْوَ رَاتِعُ

إن النابغة لم يصنع صنعاً يجرّ عليه أذيال الخزي من الناس ، والهم في دنياه ، ولم يرتكب ذنباً ليعاقَب عليه بمثل هذا العقاب ، والمذنب الحقيقي يرتع

(١) تجادع : تشاتم .

ويلعب ويتمتّع بالنعمة وطيب العيش . صورة تعتمد على الحجة والبرهان والدليل القاطع على ما يريد أن يحققه ، ينقلها إلى النعمان ليعفو عنه ، وليعلم أن ما وصله كان وشاية ، وعليه أن يتثبّت منها ، ولا يتركه على حاله هذه وهو غير مدان ، بينما المدان الحقيقي يتمتّع بعطفه وحِماه ، فيلجأ إلى المقارنة . وهذا الأسلوب يُعتبر من الأساليب المقنِعة ، والصورة تأتي على هذا النحو : الإبلُ عندما تُصاب بداء ويريدون معالجتها يكوون بعيراً آخر صحيحاً ، فيبرأ ذلك البعير الأجرب . وهذه المقارنة أبعد تأثيراً فيمن يسمعها مما لو قال الشاعر مثلاً : إنني بريء وغيري مذنب ، ذلك أن المثل الذي جاء به في قوله : « كذي العُرّ يُكوى غيره وهو راتع » مستمَدٌّ من واقع الجاهليين الذين يداوون البعير الجرِب بِكَيٍّ سواه ، ففيه من الواقعية والمنطق وشدة الحجَّة ما يقنع أكثر من المعنى المباشر العادي .

وهكذا يتخذ النابغة من الواقع المنطلق الدليل على براءته حتى تعود له نفسيته ، ولا يشعر بهذا الضيق وهذا الكرب الذي يلقاه في ليله ، ولا ينفك النابغة يقدم دليلاً آخر على براءته فيقول :

مَا قُلْتُ مِن سَيِّءٍ مِمّا أُتِيتَ بِهِ  إذًا فَلا رَفَعَتْ سَوْطِي إليَّ يَدِي
إلا مَقَالَةَ أقوامٍ شَقِيتُ بِهَـــا  كانَتْ مَقَالَتُهم قَرْعًا على الكَبِدِ

إنه بريء مما يُتَّهم به من غدر ، ولتُشَلّ يده إن كان ما يقوله الوشاة صحيحاً. لقد كان من وراء قولهم الهم والنكد والقلق الذي صوره الشاعر في قوله : « قرعًا على الكبد » واختار الكبد لأنها موطن الإحساس ، وهي أهم عضو من أعضاء جسم الإنسان ، وبها يُضرب المثل في تصوير العاطفة ، فنقول أكبادنا أولادنا . والنابغة أراد أن يبرز شدة الألم الذي أحدثته مقالةُ الأعداء بِقَرْعها على الكبد فأصابتها فلم تَعُدْ صالحة لمزاولة وظائفها . لقد تعطّل من شدة هذا الهمّ، ومما أثاره القوم حوله من أقوال ، وقيمة الصورة تتّضح من أن الكبد إذا اختلّت

وظيفتها تعطّلت باقي وظائف الأعضاء ، وربما أدى ذلك إلى الموت . وتلك صورة تبين شدة الأمر على النابغة .

إن موضوع الصورة في اعتذار النابغة الذبياني قد أخذ أشكالاً عِدَّة ، فقد جاءت الرهبة مرة عن طريق الحواسّ التي تتحسَّس الأفعى ، فتدرك شدتها وقسوتها ، ثم عن طريق السّمع وكأن الأذن تَسْتَكُّ مما تسمع ، ثم عن طريق الكبد وهي أهم عضو من أعضاء جسم الإنسان ، يُضرب بها المثل في الإحساس، وبعد ذلك عن طريق الإحساس بالعجز والضّعف و وَخْز الضمير من المقارنة بين المذنب الذي يرتع ، والبريء الذي يشعر بالظلم ، ثم استخدامه للمنطق والحجة والبرهان والدّليل . وبذلك يكون قد نجح في تحقيق غايته ، والكشف عن براءته، حتى لا يشعر بالحيرة والقلق في لياليه مما أُتُّهم به زوراً وبُهتانًا ، ويكون – أيضًا – قد أبرز لنا موضوع الصورة التي قصدها من وراء هذه الاستخدامات ، وهو ما لاقى في قليله من عنَت ونصَب . من أجل ذلك يعود النابغة إلى استعراض أمره في حضرة النعمان قائلاً :

أَتَاكَ امْرُؤٌ مُسْتَبْطِنٌ لِيَ بِغْضَةً ... لَهُ مِنْ عَدُوٍّ مِثْلِ ذَلِكَ شَافِعُ
أَتَاكَ بِقَوْلٍ هَلْهَلِ النَّسْجِ كَاذِبٍ ... وَلَمْ يَأْتِ بِالحَقِّ الَّذِي هُوَ ناصِعُ
أَتَاكَ بِقَوْلٍ لَمْ أَكُنْ لأَقُولَهُ ... وَلَوْ كُبِلَتْ في ساعِدَيَّ الجَوامِعُ [1]
حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيبَةً ... وَهَلْ يَأْثَمَنْ ذُو إِمَّةٍ وَهْوَ طائِعُ

إن الوشاة يتظاهرون بالمحبة والاعتدال ، بينما يُضمرون اللؤم والخديعة . يشير إلى ذلك لفظ « مستبطِن » أي أنهم جعلوا اللؤم في باطنهم بينما طفِقوا يَظهرون بمظهر آخر . هؤلاء الذين يُلبسون ذواتهم أزياء توافق أغراضهم وظروفهم ليوهموا السّامع بصدقهم وهم كاذبون . وقول النابغة : « مُهلهَل

(١) الجوامع : مفرد جامعة وهي القيد يجمع اليدين إلى العنق .

النسج » يصور الحديث كنسيج متداعٍ مهلهل ، وفي هذا الأسلوب تصويرٌ لفضيلة يحثُّنا عليها ورذيلة يُنَفِّرنا منها . إن قول الزور كهذا الثوب وقول الحق ناصع كثوب جديد أبيض ؛ تقابلٌ في الصورة بين الكذب والصدق : الكذبِ في تشتته وتفتته ، والصدقِ في صفائه ونقائه لأنه الحق . وهكذا يضرب النابغة الأمثال للنعمان حتى يصفوَ له ، ويعفوَ عنه ويعلم أنه بريء مما اتُّهم به ، ولم يترك وسيلة في ذلك إلا استخدمها حتى يتخلَّص مما يعانيه ، فكما وصف لياليه – موضوع صورته – راح يتوسَّل في دفاعه عن نفسه بالحكمة العامة ، كما أنه لا يجد حرجاً في التَّذلل والاسترحام ، فهو يقول :

وَلَسْتَ بمُسْتَبْقٍ أخًا لا تَلُمُّهُ  عَلى شَعَثٍ[1] ، أيُّ الرِّجَالِ المُهَذَّبُ ؟
فَإنْ أكُ مَظْلوماً فَعَبْدٌ ظَلَمْتَهُ  وَإنْ تَكُ ذَا عُتْبى فَمِثْلُكَ يَعْتِبُ

إن البيت الأول من هذين البيتين هو بيت حكمة يسوق فيه للنعمان نصيحة بأن يكون حليماً متغاضياً عن الأذى والنَّقص ، اللذين قد يلقاهما في بعض الإخوان ، بَعْدَ أن عرض عليه صورة للحال التي أصبح عليها ، فهو المريض ، وهو المطارَد ، وهو المظلوم ، وعليك أن تراجع نفسك في أمري .

ذلك أن الإنسان مطبوع على كثير من الآفات يستحيل عليه الصفاء والتَّكامل . ومن أراد أن يقتصر على أصحابه الكاملين ، فإنه سيُعدم الأصدقاء .

لعل الفكرة التي ينطلق منها النابغة هي فكرة صحيحة في واقع النَّفس البشرية ، التي لا تكاد تستقيم حتى تكبو وتتعثر . إلا أن ورودها يدل على مدى تأليب الشاعر للحجج والبينات في سبيل إقناع النُّعمان ببراءته . وقد تحوَّل فيها عن رفع التُّهمة وطلب العدل ، وجعل يطلب العفو لأن الإنسان ليس معصوماً من الخطأ ، ولأن نقصه ليس فيه بل في الطبيعة البشرية التي عمَّت شرورها .

---

(١) الشَّعث : النقص .

إن النابغة يقدِّم أدلته على البراءة بعد أن صور ضيقه وألمه وقلقه ، وخلع على نفسه صفاتٍ تجعلنا نشفق عليه ، وأراد أن يستريح مما يعانيه ، ولن يكون ذلك إلا بعفو النعمان عنه . ولكن هل استراح النابغة من همومه ، حتى بعد عفو النعمان عنه ؟ إن الهمَّ لا يفارقه حتى بعد أن عفا النعمان عنه ؛ فقد ورد للنابغة خبرُ النعمان بأنه مريض ، فأسهر [illegible] وهي ليالٍ كئيبة تضاف إلى لياليه السابقة ، فكأن النابغة قد خرج من هم إلى هم يصوره في هذه الأبيات التي يقول فيها :

كَتَمْتُكَ لَيْلاً بِالجَمُومَيْنِ[1] سَاهِرًا ... وهَمَّيْنِ : هَمًّا مُسْتَكِنًّا وَظاهِرًا
أَحَادِيثَ نَفْسٍ تَشْتَكِي مَا يَرِيبُها ... وَ وِرْدَ هُمُومٍ لَنْ يَجِدْنَ مَصادِرا[2]
تُكَلِّفُني أنْ يُغْفِلَ الدَّهْرُ هَمَّها ... وَهلْ وَجَدَتْ قَبْلِي عَلَى الدَّهْرِ قادِرًا

إن موضوع الصورة في هذه الأبيات هو الحزن أيضًا ، الحزن الذي يؤدي إلى التَّفكير بالهموم والشكوى التي تؤرقه وتسهده ، فلا يزال يصور هذا الحزن بصور متعددة . إنها صورة تتكوَّن عناصرها من شخصين كعنصر أساسي فيها وعنصر ثانٍ هو عنصر الزمان ، وهو هنا الليل ، وعنصر ثالث هو عنصر المكان الذي يدل عليه في هذه الصورة موضعُ الماء « الجَموم » ، والحدَث هو ما وصل إليه من خبر النعمان ومرضه ، وهو بعيد عنه في هذا المكان النائي .

هذه هي خيوط الصورة التي أمامنا ، صنَعها منها ليقربَنا إليها ، وليبرز أمامنا مشهد الشاعر وهو يخاطب صاحبَهُ ، فيقول له : « كتمتكَ » حوارٌ بين اثنين ، وفي أي وقت يكون هذا الحوار ؟ في وسط الليل ، حين يهدأ كل شيء . وعن أي شيء يتخاطبان ؟ عن هموم الشاعر التي ورَدَتْ عليه ولم يستطع أن يُصدِرَها ويَردَّها ، ولو أصدَرَها لراحت عنه ، وتفرَّج ما به . إن النابغة يحرك هذه الهموم كأنها شيء مادّيّ يلاحقه في الظّاهر ، وفي الباطن : همٌّ يلوح على

(١) الجمومان : تثنية الجموم ، موضع ماء . (٢) الورْد : الإقبال على الماء ؛ والصَّدر : الإدبار عنه .

قسمات وجهه ، وهمٌّ مستكِنّ في حنايا صدره ، وأقساها ما كان مستتراً لأنه يوخِز ضميره . والجميلُ في الصورة قوله : « وَ وِرْد هموم » وأصلُ الوِرْد والصَّدر في الماء ، فضربه مثلاً لإقبال الهموم وإدبارها . أ فرأيت إلى همٍّ مقبل وهمٍّ مدبر ؟ إن ذلك يدل على كثرة الهموم وتلاحقها وتتابعها ؛ لأن نفسه تشتكي ما يَريبها ، أي ما يشقُّ عليها من مرض النعمان . ثم لِنقفْ عند تقسيم النابغة الهمّ ، فقد فرّق بين همّين : همٍّ يبديه وآخرَ لم يُبْده ، فقال : منه ما أكِنُّ وأستر ولا أقدر أن أبثّه ، ومنه ما أبدي وأظهِر .. فأيُّ الهمَّيْن انتابه ساعةَ سماعِه خبر النعمان ؟ أم أنه أحس بالهمَّين وقت سماعه النَّبأ ؟ إن النابغة يُطلعنا على حالته القلقة ونفسيته المهمومة وليله الذي لا ينتهي معبِّرا عن هذه الهموم التي اعترتْهُ واستبدَّت به بكل الوسائل الممكنة التي يمتلكها ، حتى تترك أثرها في نفوسنا بعد أن تنازَع هو مع نفسه . فهي تود أن تتحرر من الهم لكن لا ينفك يرهقها . إنَّ النابغة حريص على البراءة ، لا خوفًا من النعمان فقد كان في مأمن من أن تصل إليه يده ؛ لأنه بين قومه ، أو بين ملوك أعزَّة ، يحيطونه بشيء من رعايتهم ، ولا رغبةً في عطاياه ، فقد كان في عيشة راضية؛ وإنّما لأن ما اُّتهم به ربما يشين مجدَه الذي دأب عليه طَوال حياته ، وعمل على رفع عُمُده ، فإن له منزلة رفيعة ومكانة عالية لدى قومه وأحلافه ، والملوكِ الذين أحبّوه . من أجل ذلك أخذ النابغة يتصدّى للمرافعة عن قضيته أمام النعمان متوسلاً بالأدلة والبينات مُلمًّا بعرض حاله ، إذ يقول :

وحَلَّتْ بُيُوتِي في يَفاعٍ[1] مُمَنَّعٍ ... تَخالُ بِهِ راعِي الحَمُولَةِ[2] طائِرًا
تَزِلُّ الوُعُولُ العُصْمُ[3] عَنْ قُذُفاتِه[4] ... وتُضْحِي ذُراهُ بِالسَّحابِ كَوافِـرَا[5]
حِذاراً عَلى ألا تُنالَ مَقادَتي ... وَلا نِسْوَتي حَتّى يَمُتْنَ حَرائِرًا

(١) اليفاع : الأرض المرتفعة . (٢) الحَمولة : الإبل التي يُحمل عليها .
(٣) الوعول العصم : الوعل : تَيْس الجبل ، الأعصم : ما كان في يده أو رجله بياض مع سواد .
(٤) قُذُفاته : نواحيه . (٥) كوافر : مغطاة .

صورة لبيوته وهي في جبل عالٍ ، مشرفٍ على الأرض ، وَعْرِ المسالك والشّعاب ، وهو يبرز علو هذا الجبل في صور ثلاث : فهو لِعُلوه يُخال به راعي الإبل كأنه طائر لصغر حجمه وشموخ هذا الجبل .. تلك صورة . وهو لِعُلوه و وعورة مسالكه تزلّ الوعول العصم عن قذفاته .. صورة أخرى . وهو لعلوه يفوق السُّحب وينفذ منها فترى قُنَنَه مغطاة بها ... صورة ثالثة . إن مقرَّ الشاعر ليس مرتفعًا وحسب ، بل إنه كثير الوعورة صعب المسالك ، كما يتضح من قوله : « تزلّ عنه الوعول » ولعل لفظة « وعول » فيها إظهار للوعورة ، وذلك أن حياة الوَعْل لا تنقضي إلا في الأماكن الوعرة ، وهو يصور القدرة على التّسلق واقتحام المغاور الصعبة المتقعِّرة . أما « زلّة » الوعل عن اقتحامها ، فهي تمثّل الصورة الحسية المتحركة . وقد أراد النابغة برسم هذه الصورة أن يضع النعمان أمام المشهد ؛ ليستنتج المعنى بذاته فيعرف أنه منيع الجانب ، يصعب النّفاذ إليه . لقد كان النابغة يرى نفسه في مناعة شاهقة ، وشعر بصعوبة مناله شعورًا أكيدًا حيًّا . وقد نَسَب للذُّرى الجامدة نفسيةً واعتقادًا وتحفُّزًا جعلها تتطاول وتتعالى على السحاب . إن كُفْر الذرى ، وزَلّة الوعول ، وطيران الراعي– هذه الأمور جميعًا تصور منزلة الشاعر ومكانته ، وهو لا يكاد يلِمُّ بمعنًى حتى يرتفع فجأة إلى ذِروته .

أما فيما تبقى من أبيات القصيدة فإن النابغة يكمل فيها أدلته على البراءة فيقول :

أقولُ وَإنْ شَطَّتْ بِيَ الدَّارُ عَنْكُمُ إذا ما لَقِينَا مِنْ مَعَدٍّ مُسافِرَا
أَلِكْني إلى النُّعْمانِ حَيْثُ لَقِيتَهُ فَأَهْدَى لَهُ اللَّهُ الغُيُوثَ البَواكِرَا
وَصَبَّحَهُ فَلْجٌ [١] وَلا زالَ كَعْبُهُ [٢] عَلى كُلِّ مَنْ عادَى مِنَ النّاسِ ظاهِرًا
وَرَبٌّ [٣] عَلَيْهِ اللَّهُ أَحْسَنَ صُنْعِهِ وَكـانَ عَلى البَرِيَّةِ ناصِـرًا

(١) الفَلْج : الظَّفر . (٢) كعبُه : شرفه وذِكره . (٣) ربٌّ عليه : أتمَّ .

فالشاعر إذ يبصر أحد المسافرين إلى النعمان يرسل له التَّحية عن بُعْد ، طالبًا له النعم والنصر والعلوّ حتى يبيد أعداءه . وإذا كان النعمان قد غضب على النابغة لأنه مدح ملوكًا غَيْره – فإن النابغة يعتذر عن ذلك بأن مدحه لهؤلاء الملوك إنما كان لأنهم قد أحسنوا إليه وحكَّموه في أموالهم فشكر لهم صنعهم ، وهو يرى أن هذا الشُّكر لا يصح أن يكون ذنبًا ، ويقيم الحجة على النعمان بأنه يصطفي قومًا ويحسنُ إليهم فيشكرون له ذلك ، أ فَيرى هذا الشكر ذنبًا ؟ وليعلم النعمان أن مَنْ يغضب عليهم سيكونون في كرب وغمٍّ مقيم ، وهو يريد أن يكون آمنًا بعيدًا عن غضب النعمان فيقول :

وَلَكِنَّني كُنْتُ أمْرَأً لِيَ جَانِبٌ — مِنَ الأرْض فيهِ مُسْتَرادٌ وَمَذْهَبُ
مُلُوكٌ وَإِخْوانٌ إذا ما أَتَيْتُهُمْ — أحَكَّمُ في أمْوالِهِمْ وَأقَــرَّبُ
كَفِعْلِكَ في قَوْمٍ أراكَ اصْطَنَعْتَهُمْ — فَلَمْ تَرَهُمْ في شُكْرِ ذَلِكَ أذْنَبُوا

ملوك وإخوان أتاهم النابغة وقرَّبوه إليهم وحكَّموه في أموالهم ، وجعلوه واحدًا منهم ، يصنع صُنْعَهم وينزل منازلهم . وقوم للنعمان اختارهم لنفسه ، وصَنَعَهم على عينه ، وقرَّبهم منه ، فأغدق عليهم عطاياه ، و وهبهم نواله . صورتان يقابل بينهما الشاعر بعد أن أعطانا تفصيل كلِّ صورة ، فماذا ينتظر من الصورة الأولى ؟ لا بد وأن يشكر النابغة هؤلاء الملوك ، وهؤلاء الإخوان الذين وقفوا معه هذا الموقف . وماذا ينتظر من الصورة الثانية ؟ لا بد وأن يشكر هؤلاء القوم مليكهم على ما قدم إليهم من صنع كريم .

وعلى ذلك يكون النابغة قد قدم الدليل على براءته ، فقد وفّق الشاعر إلى الألفاظ ، خاصة في لفظتي « مُسْتَراد ومَذْهَب » وما فيهما من معاني الأمن والحرية والغبطة ، وقوله « لي جانب من الأرض فيه مستراد ومذهب » يتحول الشاعر إلى الصورة تحوُّلاً مباشرًا . أما استخدام النابغة لفعل « أقَرَّب » يظهر إلى أي مدى يستوفي غاية المعنى ؛ فهو مُقرَّب إليهم يقصدونه وقت الحاجة .

لقد قدَّم النابغة كل شيء للنعمان ليصفح عنه ويعود بالبراءة ، حتى إنه ينكر على نفسه أن يأتي النعمانَ حتى تظهر براءته ، ويقسم على ذلك :

فَآلَيْتُ لا آتيكَ إنْ جِئْتُ مُجْرِمًا وَلا أَبْتَغِي جَارًا سِواكَ مُجَاوِرَا
فَأَهْلِي فداءٌ لامْرِئٍ إنْ أَتَيْتُهُ تَقَبَّلَ مَعْروفِي وسَدَّ المَفاقِرَا (١)

وهكذا فإن النابغة كان يَلُمُّ بشتى الأساليب التي تجعل شعرَه كثير الإلحاح على التجربة أو على المعاني التي يتصدّى لها ، حتى إذا انتهى من قوله لا بد أن يكون السامع أو القارئ قد اقتنع بما يريد أن يُقنعه به . فَشِعره بذلك هو شِعرُ عقيدة يؤلف فيه الحجج والآراء والشواهد ليوفي إلى الإقناع .

ومن خلال فنّ الاعتذار عند النابغة نرى أن دوافع إنسانيةً دفعت إليه ، فهو لا يحتمل ما فيه من عناء ، ولا يحتمل عذاب الليالي . وهو على هذه الحال يعلن براءة نفسه أمام النعمان ويشهد على إيمانه بالخالق . وهو يسلم نفسه لعقاب الله إن صحت خيانته ، أو صحت وشاية الناس به :

ها إنَّ ذِي عِذْرَةٌ (٢) إلا تَكُنْ نَفَعَتْ فَإنَّ صَاحِبَها مُشارِكُ النَّكَدِ (٣)

إن هذه معذرتي أقدمها إليك ، معلنًا براءتي مما وشيتُ به عندك ، فما سقتُه إليك من أدلة وبراهين دليل واضح على براءتي ، وإن كنتُ قد أثنيت على النعمان ، فإني أقدم هذا الثناء لا أبغي به نوالاً ، وإنما أطلب العفو لأنه إن لم يقبل اعتذاري فقد حَكَم بالرَّدى ، وأصبحتُ في همٍّ دائم . إن النابغة في اعتذارياته سلك طرُقًا مختلفة في موضوع الصورة الذي تحدثنا عنه ، وأخذ صوراً مختلفة لبيان الحال التي أصبح عليها في ليله ، فهو حينًا يبدو وكأن أفعى أصابته ، أو يستَكُّ سمعه ، أو ينام على الشوك مؤرقًا مسهداً ، وهو بين هذا كله يشعر بالغُبْن ، ويطلب العدل . وحيناً آخر يبدو حانقاً أشدَّ الحنق على الذين تألّبوا عليه ، فيصفهم بصفات منفِّرة . وأحيانًا أخرى نراه يستعطف

(١) المفاقر : جمع فَقْر ، العَوَز والحاجة . (٢) العِذْرة : المعذرة . (٣) النَّكد : العُسر .

النعمان ويطلب منه العفو والسماح ، غيرَ متحرِّج عن الظهور بمظهر العبد الذّليل ، وإن كان قد أشاد بِعلوِّ شأنه ورفعة مكانته .

## رابعا – الهجاء

نعرف أن النابغة لم يكن بذيء اللسان ، ولا سَيِّئ القول ، بل كان حلو الحديث لا ينطق عن فحش ، ولكنه اضطر إلى أن يقف موقف المهاجم لخَصْم ، المدافع عن قومه ، المحب لقبيلته . من أجل ذلك قامت سياسته على الدفاع عن الأحلاف ، والوقوف بجانب ما يسانده ، ويخلص لعشيرته ، وأصبح شعره وسيلةَ قومه ؛ يشفع لهم عند أولئك وهؤلاء . وأنه كان يقوم من هذه القبائل البَدوية النَّجْدية لا مقام السَّفير الشَّفيع فحسب ، بل مقام الزعيم المرشد ، فنراه ينهاهم مرة عن الحرب ، ويأمرهم بها مرة أخرى ، ويحثُّهم على الاحتفاظ بمحالفتهم وعهودهم ويخوفهم بطش الغسّانيين . ونرى أنَّه قد كان له من زعماء هذه القبائل معارضون ينكرون سياسته ، فهو يردُّ عليهم ويناضل عن سياسته ليِّنا حيناً ، وعنيفاً حيناً آخر .

والنابغة أهلٌ لأن يسود قومه ، وأن يمثلهم في العهود والأحلاف ، وأن يكون بينهم الحكَم لما له من علمٍ ومعرفة وشخصية يتفوّق بها على أقرانه ، خاصة عندما يحتكمون إليه في قضاياهم ، وفي أشعارهم التي كانت تذاع في الأسواق . والرواة يعرفون أن النابغة كان عظيم المكانة في عصره ، ويقولون بأن الشعراء احتكموا إليه في عكاظ ؛ ففضَّل الأعشى ، وأثنى على الخنساء ، وأغضب حسان بن ثابت . يقول أبو الفرج الأصفهاني صاحب الأغاني : « وكان يُضرب للنابغة قبَّة من أدَم بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها .» [1] كما كان يُقْبِل على سوق بني قينقاع : « أقبل النابغة الذبياني يريد سوق بني قينقاع ، فلحقه الربيع بن أبي الحقيق نازلاً من أطُمِه ، فلما أشرفا على السوق سمعا الضَّجة ، وكانت سوقًا عظيمة .» [2]

(١) ، (٢) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ج ٢٢ ، تحقيق عبد الكريم إبراهيم الغرباوي ، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ . ص ١٢٨ .

ولنقف وقفة عند شعر النابغة ، ولن تكون هذه الوقفة طويلة ؛ لأن الشاعر لم يقصد الهجاء لذاته وإنما وسيلةً اتَّخذها ليعلن عن طريقها قوته أمام الأعداء ، ثم ليحتال بعد ذلك أمام النعمان ليعفو عنه لأن نفسه تنازعه إليه ، وهو إذا كان قد اتصل بالغسانيين ومدحهم ، فلم يلجأ إلى ذلك إلا بعد أن غضب النعمان عليه .

وأولُ مثل نضربه في هذا المجال دفاعُه عن الأحلاف خاصَّة بني أسد ؛ فإن زرعة بن عمرو بن خويلد لقي النابغة في عكاظ ، فأشار عليه أن يدعو قومه الذبيانيين لترك حلف بني أسد فأبى النابغة ، وقد بلغه أن زرعة يتوعده ، فأنشأ القصيدة التالية هجاه بها ، ثم مدح حلفاءه بني أسد ومن إليهم ، يقول :

نُبِّئْتُ زُرْعَةَ والسَّفَاهَةُ كاسْمِها ... يُهْدِي إِلَيَّ غَرائِبَ[1] الأشْعارِ
فَحَلَفْتُ يا زُرْعَ بْنَ عَمَرٍو ، إِنَّنِي ... مِمَّا يَشُقُّ عَلى العَدُوِّ ضِراري[2]
أ رَأَيْتَ يَوْمَ عُكاظَ حينَ لَقِيتَنِي ... تَحْتَ العَجاجِ[3] فَما شَقَقْتَ غُبارِي

فالنابغة في هذه الأبيات يعلن عن قوته وعزته ، وأن العدو يكره مجاورته له ، ويفخر بهذا على عمرو الذي يهدي إليه غرائب الأشعار ؛ لأنه غير مشهور بالشعر ولا منسوب إليه ، فالشعر غريب من قِبَلِهِ ؛ إذ ليس من أهله . أما النابغة فقد اعترف له العرب بتفوقه ؛ لذلك أمروه إمارة الشعر ، وجعلوا يتبارَوْنَ أمامه بشعرهم ، فمَنْ حكم له ارتفع ومن حكم عليه انخفض ، ولا يمكن لزُرعة أن يشق غباره أو أن يسعى سعيه ، وإذا لم يكن يعرف ذلك فيوم عكاظ دليل على قوته وشجاعته مما جعل زرعة ينهزم أمامه .

إن النابغة يتَّخذ من هذا كله عناصر لعرض صورته التي اتخذ لها مكاناً في عكاظ ، أما الزمان فساعة تجمُّع الحاضرين بخيلهم ورَجِلِهِمْ ، أما الحدَث فهو

(١) غرائب الأشعار : شعر غريب وفريد . (٢) الضِّرار : الدنوّ من الشيء . (٣) العَجاج : الغبار .

المباراة التي تمّت بينهما ومثار النقع فوق الرءوس ، والنتيجة انتصار النابغة على خصمه بشهادة الحاضرين .

إن خيوط الصورة في هذا المشهد ، استُمِدَّت من واقع البيئة التي يعرفها ويحسها العربي ؛ ولذلك كانت صادقة في إيحائها . وإذا كان الهجاء عرضَ مسالب المهجوّ ، فإنه بالضرورة يبرز مآثر الهاجي ، وهنا النابغة يستعرض قوته في هجائه باعتبارها موضوعاً للصورة ، وفي أبياته التالية يهتم بهذه القوة المتمثلة في بيانه ، وفي قبيلته وفي جيشه الذي يهدد به عدوه ، فيقول متوعّداً زُرعة بالهجو والغزو إليه :

فَلَتَأتِيَنْكَ قَصَائِدٌ ، وَلَيَدْفَعَـــنْ ... جَيْشاً إلَيْكَ قَوادِمَ الأَكْوارِ [١]
رَهْطُ ابْنِ [٢] كُوزٍ مُحْقِبِي أدْراعِهِمْ ... فيهِمْ ، وَرَهْطُ رَبيعَةَ بنِ حُذارِ
وَلِرَهْطِ حَـرّابٍ [٣] وَقَـدٍّ سُـــورَةٌ ... في المَجْدِ لَيْسَ غُرابُها بِمُطارِ
وبَنُو قُعَيْنٍ [٤] لا مَحالَةَ أنّهُـــمْ ... آتوكَ غَيْرَ مُقَلَّمِي الأظْفارِ
سَهِكِينَ [٥] مِنْ صَدَأ الحَديدِ كأنّهُمْ ... تَحْتَ السَّنَوَّرِ [٦] جِنَّةُ البَقّارِ
وَبَنُو سُواءَةَ [٧] زائِرُوكَ بِوَفْدِهِمْ ... جَيْشاً يَقُودُهُمُ أبو المِظْفارِ
وَبَنُو جَذِيمَةَ [٨] حَيُّ صِدْقٍ سادَةٌ ... غَلَبُوا عَلى خَبْتٍ إلى تِعْشارِ
مُتَكَنِّفي [٩] جَنْبَيْ عُكاظَ كِلَيْهِما ... يَدْعُو بها وِلْدانُهُمْ عَرْعارِ [١٠]
قَوْمٌ إذا كَثُرَ الصِّياحُ رَأيْتَهُمْ ... وُقُراً غَداةَ الرَّوْعِ وَالإنْفَـــارِ
والغاضِرِيُّونَ [١١] الّذينَ تَحَمّلُــوا ... بِلُوائِهِمْ سَيْراً لِدارِ قَـــرارِ

---

(١) الأكوار : الرّحال . (٢) ابن كوز وربيعة بن حذار من بني أسد حلفاء بني ذبيان قوم النابغة .
(٣) حرّاب وقدّ : رجلان من بني أسد . (٤) بنو قعين : حيّ من بني أسد . (٥) السّهك : من كانت رائحته كريهة وهي هنا من صدإ الحديد . (٦) السّنوّر : السّلاح ، والبقّار اسم رمل كثير الجن .
(٧) بنو سواءة وأبو المظفار من بني أسد . (٨) بنو جذيمة وتعشار من كلب . (٩) متكنّفين : نازلين .
(١٠) عرْعار : لعبة لهم . (١١) الغاضريون من بني أسد وهم بنو غاضرة بن مالك .

إن النابغة في هذه الأبيات يعظّم القبائل التي في حلفه ، ويعدّد أيامها وانتصاراتها ، ويفخر بها على عدوه بقوله : « ولَيَدْفَعَنْ جيشاً إليك قوادمُ الأكوار » . فصورة الجيش الذي يستعرضه يستمد عناصرَها وخيوطها من الإبل والخيل المسوَّمة ، والرجال المدربون على القتال ، هؤلاء الرجال هم الراكبون على قوادم الأكوار ، وهم الذين يدفعون الجيش وينهضونه نحو زُرعة الذي يهجوه ، ويبيّن ضعفه وعجزه أمام قوة جيشه الذي أحرز به تفوقاً عليه ، كما أحرز من قبل تفوقاً في حلبة الشعر . والنابغة حين يهجو خصمه فهو يُظهر له تفوقه عليه في كل المجالات ، ويقلل من شأنه وينقض كل أعماله ، وهو بذلك يفتخر بكل شيمة عربية أصيلة يراها منسوبةً إليه دون غيره . من أجل ذلك نراه يكرّر في أبياته أسماء الأبطال الذين يَشيد بهم من قومه وعشيرته وحلفائه . وفي هذا دليل على أنه يُسرف في حرصه على قبيلته ومَنْ والاها من بني أسد ، أمثال : رهط ابن كوز ، ورهط ربيعة بن حذار ، ورهط حَرّاب وقدٌ ، وبنو قعين ... ولكل رهط صورة .

فأما الصورة الأولى في قوله « مُحْقِبِي أدْراعهم » ، فعناصرها مستمَدّة من الخيل وما عليها في حقائب الرجال ، وإنما كانوا يجعلونها من الحقائب لتكون معدّة ممكنة ، فإذا فزعوا لبسوها . فالصورة توحي بتهيُّؤ الرجال واستعدادهم للمعركة .

وأما الصورة الثانية فتتضح من قوله : « ليس غرابُها بِمُطار » فالرَّجلان « حَرّاب ، وقَدّ » لهما منزلة رفيعة ومجد مشهود ، وشرفهم ثابت وباق وليس بزائل . ورجلان بمثل هذه الصفات توحي صورتهما بكثرة مجدهم وتمكُّنِه . وهذا مثل يضربه لنا الشاعر عن طريق ما توحيه الصورة ، يقول محمد أبو الفضل إبراهيم : « كانوا إذا وصفوا المكان بالخِصب وكثرة الشّجر يقولون : لا يطير غرابُه ، يريدون أنه يقع في مكان يجد فيه ما يشبع به ، فلا يحتاج إلى أن

يتحوَّل ويطير إلى غيره ، ويكون أيضاً لا يطير عما يقع عليه لكثرة الشيء عندهم وهوانه عليهم .»[١]

وثالثة الصور تستمد خيوطها من قوله : « آتوكَ غيرَ مُقَلَّمي الأظفار » حيث السلاح الكامل والرجال المتهيِّئون للحرب . وجعل الأظفار مثلاً للسلاح فأوحى لنا بخيط آخر مستمَدٍّ من السباع وجوارح الطير التي تصيد بمخالبها وتمتنع بها ؛ فأوحت الصورة بالتمكُّن على الانقضاض بهذا التعبير اللفظي الذي عمد إليه ، واستطاعت أن تنقل لنا هذا الإحساس بالغلَبة والقوة . إنَّ ظاهرة القوة في هذه الأبيات باعتبارها موضوعاً للصورة تتضح من خلال الخيوط والعناصر التي استمدت منها الصُّور فاعليَّتها بحيث صنعتْ لنا جوًّا من المعركة ، وأطلعتْنا على مشاهد الأحداث فيها ، بحيث تطرقت إلى أدق التفاصيل مع المحاربين الذين يفخر بهم الشاعر على خصمه ، وذلك عن طريق انتقائه للألفاظ المعبِّرة ، فمثلاً قوله : « سَهِكين » أي عليهم سَهَكة الحديد ، وهي الرائحة المتغيرة مع اختلاف أسلحتهم وتمامها . ثم يصور الشاعر رجاله بالجِنِّ ويترك لنا الخيال لنتصور ما يمكن أن يقوم به الجن في الحرب ، والعرب إذا أرادت المبالغة في وصف الرجل نسبوه إلى الجن ، وبذلك تكون الصورة قد أدت غرضها من الإيحاء . وكذلك تكون الصورة عن « بنو سواءة ، وأبو المِظْفار » من بني أسد ، وأبو المظفار هو مالك بن عوف بن كثير بن ناشرة، وكان سيد قومه . أما بنو جذيمة فمِن كَلْب . وتِعْشار من أرض كلب ، فهؤلاء يقول فيهم النابغة : « مُتكَنِّفي جَنْبَيْ عكاظ » أي نازلين بجانَبيْه محيطين به . وقوله : « يدعو بها وِلدانهم عَرْعار » أي هم في أمن ودعة ، فيصور وِلْدانهم بأنهم يَتدَاعَوْن ويلعبون ، ولهم صوت وجلبة ، وهذا يدل على ثباتهم وثقتهم بأنفسهم . فلو كانوا على خوف لا نقبَضوا ولم ينتشروا ولا

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ص ٥٦ هامش .

لعبوا . فالصورة تصور حالة الثبات والاستقرار والأمن والطمأنينة ، ويؤكد على هذا المعنى بقوله : « إذا كثُر الصياحُ رأيتَهم » فإذا ضجَّ الناس في الحرب واستخفَّهم الفزع رأيتَهم لا يطيشون ولا يكثرُ ضجيجُهم ، ولكنهم سكوت ثابتون .

إن النابغة في صوره لم يترك خيطاً إلا استخدمه ، ولا عنصراً إلا استعان به في تصوير حالات الفزع والإنفار ، والبطش والقوة وإظهار المشاهد والمواقف إظهاراً جليًّا واضحاً ، فعبَّر باللون والصَّوت والحركة عن قوة هجائه لخصمه .

ولم يقف النابغة في هجائه عند هذا العَرْض ، بل أخذ يعدِّد ما يمتلكه قومه ، والقبائل التي في حلفه من الإبل ، وقطيع بقر الوحش ، التي يبرزها في صوره كانت عناصرها من الألوان التي عبر عنها بالألفاظ ، فالأُدْم هي أعتق الإبل وأكرمها لبياض لونها ، والصُّوار مغشَّاة بما هُريق عليها من دماء يختلط لونها الأحمر مع بياض الإبل ، فيقول :

تَمْشِي بِهِمْ أُدُمٌ كَأَنَّ رِحَالَها عَلَقٌ هُرِيقَ عَلى مُتُونِ صُوَارِ

« قال أبو عبيدة : لم أسمع كتعنيف النابغة في هذه القصيدة ، وقد خرج من كلامه في الحسن والاستواء حتى كأنه يصف بعيراً .»[1]

وهكذا يتَّخذ النابغة من قصائده في الهجاء أسلوباً مميَّزًا لاستعراض قوته أمام أعدائه ، فهي ذات قيمة من الناحية السِّياسية أكثر منها من الناحية الفنية ، ذلك أن الشاعر لا ينتصر لنفسه فيها بالإقذاع أو التأنيب ، بل يُظهر قدرته بِتَعداد المآثر وذكر الوقائع والأمكنة ، مبيناً أثر قوته خلال ذلك ، فبدا شِعره شعرَ احتجاجٍ يدافع به عن عقيدته ، ويناهض عقيدة الآخرين ، فلم تجد للنابغة كثيرَ شعرٍ في الهجاء ، بل جعله باباً تُطِل منه صوره عن القوة – كما رأينا – حتى

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ٥٤ هامش .

أصبح يتغنّى بها في كل غرض يتناوله . وهو هنا يعود لوصف جيشه وقائده : فالجيش مكفهِرٌّ كالبرق في سرعته ، أو كالليل الذي يقبل على كل شيء . أما القائد فيظل مرفوعَ الرأس يتقدم الكتائب بدروعها الصقيلة البيضاء ، بينما يُمعن الجنود بِضربِ السِّهام وقطع الرءوس ، ثم يعدِّد انتصارات هذا الجيش إذ كانوا يغادرون أعضاءَ قتلاهم مبعثرةً للوحوش ، فيقول :

أَوْ تَزْجُروا مُكْفَهِرّاً لا كِفَاءَ لَهُ ... كالليْلِ يَخْلِطُ أَصْرَاماً بِأَصْرَامِ
مُسْتَحْقِبي حَلَقِ المَاذِيِّ ، يَقْدُمُهمْ ... شُمُّ العَرَانِينِ ضَرّابُونَ لِلْهَامِ

صورة للجيش يستمد خيوطها من الليل وتراكُب ظلمته ، ومن السَّواد إيحاءً بالكثرة ، سواء كثرة ما ينتابنا من تفكير وسط الليل ، أو كثرة ما يخلّفه لنا من قلق وضيق وهمٍّ وكدَر ، فالصورة توحي بالقوة والرهبة وتعبِّر عن ذلك الألفاظُ . فإذا نظرنا إلى لفظة « مكفهِرّ » نراها توحي بكثرة عدد الجيش حتى ليتراكم بعضه على بعض ، ثم يقرنه بالليل . ولسْنا نقع على وجه واضح للشبه بين اللّيْلِ وذاك الجيش إلا في الهيبة ، أو القدرة على الإلمام بكل شيء . إلا أن هذه الالتفاتة إلى الليل تُضاعف من وَقْع الأشياء في النفس ومن صداها ، وتراه يكرر ذلك ويوضحه إذ يضع فيه من كل الأحياء والقبائل ، فعَدَد الجيش كان ولا يزال الوجه الأدنى والمباشر لتعظيمه وامتداحه . وبَعْدَ عدده يعرض لسلاحه فإذا جُنْده يحملون الدّرع الصقيلة البيضاء ، ويقتصر من أمر السلاح كله على الدُّروع ولا يفصِّل فيما دونها ، إذ إنها تُقدَّر تقديراً وتُفترَض افتراضاً ، فالجيش لا يقتني الدُّروع قبل السُّيوف والرماح ، ولا قِبَل له بالحرب من دونها . وقد كان في ذكره للدُّروع ما يغني عن ذكر ما إليها ؛ فالشاعر هنا يُلَمِّح ولا يصرِّح ، ثم يصف الجند بأنهم « شُمُّ العرانين » أي ذَوو كبرياء وأنفة ، لهم منزلتهم ومكانتهم ، وبِهِمْ يتحقق النصر المؤزَّر . وهكذا فالنابغة يُشيد بقومه

ويصف جندهم وصفاً يدلّ على الشجاعة والقوة . وهو دائماً يتغنّى بهذه القوة ؛ ففيها مجدُه وعظمته ، وفيها يجد نفسه التي كان يفخر بها ويعتزُّ . وكثيراً ما اشتملت أبياته على هذا الفخر ، وعلى بيان هذه القوة بالذّات باعتبارها موضوعاً للصورة ، جزئياتُها السّلاح والجند ، وفي السّلاح تنوُّعٌ من درع وسيف ورمح، وفي الجند شجاعةٌ وإقدام يستمدُّونها مما يُعدُّونه من خيل وأدوات تمكّنهم من الاقتحام في جرأة ، فيخيّل إلينا أننا في ليل متراكب الظُّلمة فلا نشعر إلا بالخوف والرّهبة . وهذه فاعلية الصورة التي استمدّت شمولها وتكاملها من هذا المشهد ، الذي جعلنا نحسُّ – من شدة الغبار المثار من سنابك الخيل – أننا في ليل طبيعي ، فالغبار قد بدّد بياض النهار ، سُدّت فيه منافذ الضوء ، فكأننا في ظلام دامس نشاهد خلاله التماعَ السُّيوف والألسنة كالشهب ، وكأنما عُطّل ناموس الطبيعة فلا النّور ينير إذ يكسفه النقع ، ولا الإظلام يُظلم إذ يضيئه اختطافُ السّيوف وبريقها ، وهنا تكتمل الصورة بعد أن استجمعت خيوطها لتعلن عن هذا الجيش في يوم :

تَبْدو كَوَاكِبُهُ ، والشَّمْسُ طَالِعَةً لا النّورُ نورٌ ، ولا الإظْلامُ إظْلامُ

هذه الصور تُظهر شدة الشاعر على أعداء قومه ، وتذكر مدافعته عن أخلاقهم كأنما يدافع عنهم بالذّات . ولعل موقفه المخلص من الدفاع عن بني أسد كان بالغ التأثير في حفظ ذلك الحلف وتقويته . وهو من خلال هذه الصور يعلن عن قوته باعتبارها موضوعاً يشغله في كل فنونه ، ويَظْهر واضحاً في الهجاء . وثمة وجه آخر لِصُوَر النابغة عن القوة بعد ما سَفَّهَ زُرْعة بن عمرو ابن خويلد الذي لقيه في سوق عكاظ ، وهجا عُيَيْنة الذي كان يسعى لإخراج بني ذبيان من حلف بني أسد ، فأخذ يتغنى بانتصار قبيلته وتخلُّصها من أعدائها « بني عامر » ، ويُشيد ببطولة حلفائها « بني أسد » ، فقال :

لِيَهْنِئْ بَنِي ذُبيانَ أنَّ بِلادَهُمْ خَلَتْ لَهُمُ مِنْ كُلِّ مَوْلًى [١] وتَابعِ
سِوَى أَسَدٍ يَحْمُونَها كُلَّ شارقٍ [٢] بِأَلْفَيْ كَمِيٍّ [٣] ذي سِلاحٍ ودارِعِ
قُعُودًا [٤] عَلى آلِ الوَجيهِ ولاحِقٍ يُقيمونَ حَوْلِيّاتِها [٥] بِالمَقـــارِعِ

صورة لبني ذُبْيان ، يستمد خيوطها من خيوط الشمس ، وقت الصَّباح ليبرز قوتهم متمثلةً في أسلحتهم . إن النابغة يهنِّئهم بخلوّ بلادهم من الحلفاء والتُّبَّاع ، لانفرادهم بحلف بني أسد ومعاهدتهم دون غيرهم مع ما لهم من العزَّة والمَنَعة . وهو يؤكد على قومه في الاستمساك ببني أسد وألا يطيعوا بني عامر فيما أمروهم به ، فقد أقام بنو أسد في بلاد بني ذبيان يحمونها كل صباح حين تشرق الشمس . وإنما خصَّ الصباح لأنهم كانوا لا يُغيرون إلا في الصباح . وهنا يشير إلى القوة باعتبارها موضوعاً للصورة ، فيصور شجاعة الكُماة بدروعهم وأسلحتهم من سيف ورمح وغير ذلك ، ركوباً على الخيل الأصيلة . وفي النهاية فإنه يرميهم ببيتين من الهجاء الذي تمتزج فيه السُّخرية واللعنة والنِّقمة ، فيقول :

إذا نَزَلُوا ذا ضَرْغَدٍ فَعُنائِدًا [٦] يُغَنِّيهُمُ فيها نَقِيقُ الضَّفـــادِعِ
قُعُودًا لَدَى أَبْياتِهِمْ يَثْمِدُونَها رَمَى اللّٰهُ في تِلْكَ الأنوفِ الكَوانِعِ [٧]

والنابغة كما كان يهجو أعداءه ويُظهر لهم قوته ، كان يُحذِّر قومه من أعدائهم ومما يخافون منه بتهديد أعراضهم ، ولكنه كان حريصاً على أن يتصدّى للقوة من أي جانب . ولعله حين يصف الجيش فإنما يَعني بوصفه القوة باعتبارها موضوعاً للصورة ، فكل الصور التي جاء بها النابغة في أبياته التي قصد بها الهجاء إنما كان يستبطن من ورائها الإعلانَ عن قوته ، وتظهر

---

(١) المولى : الحليف . (٢) كل شارق : كل صباح . (٣) الكميّ : الشجاع .
(٤) قعودا على آل الوجيه : ركوباً على الخيل . (٥) حوليّاتها : جذعاتها .
(٦) ضَرْغد وعُنائد : مكانان . (٧) الكوانع : الذليلة .

واضحة جلية من خلال حديثه عن الجيش ، من مثل قوله :

سَاقَ الرُّفَيْداتِ[١] مِنْ جَوْشٍ وَمِنْ عِظَمٍ[٢] وَماشَ مِنْ رَهْطِ رِبْعِيٍّ وَحَجَّارِ[٣]
قَرْمَيْ[٤] قُضاعَةَ حَلا حَوْلَ حُجْرَتِهِ مَدّا عَلَيْهِ بِسُلافٍ[٥] وَأَنْفارِ[٦]
حَتّى اسْتَقَلَّ بِجَمْعٍ لا كِفاءَ لَهُ يَنْفِي الوُحُوشَ عَنِ الصَّحْراءِ جَرّارِ
لا يَخْفِضُ الرِّزَّ[٧] عَنْ أَرْضٍ أَلَمَّ بِها وَلا يَضِلُّ عَلى مِصْباحِهِ السّارِي
وَعَيَّرَتْني بَنو ذُبْيانَ خَشْيَتَهُ وَهَلْ عَلَيَّ بِأَنْ أَخْشاكَ مِنْ عارِ ؟

إن صورة هذا الجيش تبدو أعظمَ بطشاً من الجيش السّابق ، وإن كان يماثله في تجمع قبائل متعددة فيه ، فإذا اجتاز الصحراء بحشده الهائل يبثّ الرَّوع في الوحوش فتنفر منه وتهرب . وهذه الصورة الفنية توحي بأجواء القوة والبطش لهذا الجيش . والشّاعر لم يدعه يُنفّر زواحف الصحراء وطيرها بل وحوشها ، وذِكْر الوحوش يناسب المقام في الإيحاء بالقوة وما إليها . ثم إن هذا الجيش لا يحفل بِعَدوٍّ يستطلع أو يتربص ؛ لثقته بنفسه وبتفوقه على الآخرين ، فهو لا يكبت أصوات جنده كي لا يسمعهم الأعداء ، كما أنه لا يطفئ ناره ، بل ينيرها على مرتَفَع حتى ليهتدي بها السّاري ليلاً ، بقدر ذلك تَعظُم بطولته وبسالتُه ؛ إذ إنه يعلن ذاته على الناس جميعاً .

إن النابغة في أبياته أكثر من ذكر أسماء العلم مثل الرُّفيدات ، وجَوْش ،

---

(١) الرُّفيدات : حيٌّ من كلب . (٢) جَوْش ، عِظَم : موضعان . (٣) ربعيّ وحجّار : رَجلان .
(٤) القَرْم : السّيّد . (٥) السُّلاف : من كل شيء خالصه ، والمراد هنا : المقدّمون من القوم .
(٦) الأنفار : جمع نفر . (٧) الرِّزّ : الصوت .

وربْعِيّ ، وحَجّار ، هذه الأسماء هي بمثابة بينة على صِحَّة قوله ، وتأكيدٍ لزعمه . وبَعد ذلك أخذ يصف الجيش منيطاً به صفاتٍ تحَوّلَ المعنى بها من كونه إدراكاً في الذهن إلى الخيال ، وغدا صورةً أو مشهداً في العين منقولا عن واقع البيئة الجاهلية ، وعمّا شاع فيها من عاداتِ الحرب والاقتتال ، وقد استدل النابغة بِحَدْسه على الصورة الموحية .

وهكذا نشعر أن النابغة حريص على مكانة قومه ، عزيز على حلفائه ، غيور على صداقتهم ففيها مَنْعتُهم وبأسهم ، ولا حياة بدونهم . إنه يصوِّر حزنه العميق وشعوره بالأسى عندما ما يدرك فجيعة فقدان قومه لصداقة بني عبس وإحساسه بالخسارة من وراء هذه الكارثة ، يقول :

أَبْلِغْ بَنِي ذُبْيانَ ألا أخا لَهُــــم ... بِعَبْس إذا حَلّوا الدِّماخَ [١] فأظْلَما
بِجَمْعٍ كَلَوْنِ الأعْبَلِ [٢] الجَوْنِ لَوْنُه ... تَرَى في نَواحِيهِ زُهَيْرًا وحِذْيَمَا [٣]

بنو عبس في كثرة سلاحهم وقوة عتادهم ، يصوِّرهم تصويراً فنيًّا يعتمد على التّفصيل والجزئيات ليبرز قيمة هذه اللوحة التي تدل على القوة ، فهم « يَردون الموت » بأسلحة ماضية يبثُّ فيها الحركة واللون ، فهي بيضاء « كالأعْبَل » وهو جَبَل أبيض الحجارة . أما « الجَوْن » هنا فهو الأبيض وهو أيضاً الأسود ، فقد تكون الأسلحةُ مختلفة ألوانها : منها ما هو أبيض ومنها ما هو أسود ، ولكلٍّ استعماله في المعركة . « والأعبل والجَوْن » استمد منهما الشّاعر أدواته في رسم صورته . أما الصورة الثانية التي يكمل بها صورته السّابقة فقد جاءت غاية في القدرة على التعبير الموحي ؛ فهم يقبلون على الموت في غير ما حاجة تدفعهم إليه إلا طبيعتُهم ، فهم يرَون أن في الموت كرامةً عن الهزيمة، فإذا طلِب منهم الدفاع فإنهم يقاتلون في صبر وجرأة وإقدام . وفي

---

(١) الدّماخ : جبال بأرض نجد . (٢) الأعبل : الجبل الأبيض ، والجون : الأبيض أو الأسود .
(٣) زهير ، حِذْيم : رجلان .

ذلكم خير من الهزيمة والانكسار والإذلال . وهكذا يستدل النابغة بِحَدْسه على الصُّورة الموحية ، إذ جعل الجيش يتسع ويتعاظم حتى يُنفِّر وحوش الصحراء ويَطردها جميعاً ، كما أنه لا يُخفي جلبته ولا يستر ناره فهو قادر على كل عدو ، ولا يخافون الموت ولا يهابونه :

هُمُ يَرِدُونَ المَوْتَ عِنْدَ لِقائِهِ إذَا كَانَ وِرْدُ المَوْتِ لا بُدَّ أكْرَمَا

ومن ذلك ما يصفه الشاعر عن الجيش الأسدي الزّاحف لِغسّان وهو يهجو عُيَيْنة ، يقول :

وَهُمْ زَحَفُوا لِغَسّانٍ بزَحْفٍ [1] رَحيبِ السِّرْبِ[2] أَرْعَنَ [3] مُرْجَحِنٍّ [4]
بِكُلِّ مُجَرَّبٍ كاللَّيْثِ يَسْمُو علـى أوْصـالِ ذَيّـالٍ[5] رِفَـــــنِّ

فالجيش كأنه عملاق عظيمُ الصَّدر ، مترجِّح الذَّيل ، متثاقل . وهذا دليل القوة التي يسعى إلى إبرازها النابغة ، والتي جاءت صُوَره بدقائقها وتفاصيلها في خدمة هذا الموضوع وتوضيحه ، وقد نجح النابغة في ذلك بحيث تكاملت صورة البطولة التي يصف بها الجيش الذي يحقق النصر في كل المواقع .

والنابغة يتعرّض لمن ينقاد لبني عامر ، ويتوعَّدهم ويشتدُّ في تعييرهم ، وربما أقذع لهم الهجاء . وهذه أبيات في تقريع بني عبس لموالاتهم بني عامر يقول فيها :

جَزَى اللَّهُ عَبْساً في المَواطِنِ كُلِّها جَزاءَ الكِلابِ العَاوِياتِ وَقَدْ فَعَلْ
فَأَصْبَحْتُمْ وَاللَّهُ يَفْعَلُ ذَلِكُـــــمْ يَعُزُّكُمُ [6] مَوْلَى مَوالِيكُمُ حَجَلْ

فهم كالكلاب العاويات ، وهذا تصوير يبين شدة التَّعيير بهم . ثم هم بعد

---

(١) الزّحف : الجيش العظيم . (٢) رحيب السّرب : واسع الصدر .
(٣) الأرْعن : الجيش الكثير الذي يشبه الجبل وفُضوله . (٤) المرجَحِنّ : الثقيل .
(٥) الذّيال الرِّفَنّ : الطويل الذيل من الخيل . (٦) يَعُزّكم : يغلبكم .

ذلك مقهورون في كل مكان وأصبحوا مخذولين .

إن النابغة في سياسة القبلية كان يتولّى مهامّ الدّفاع عن قبيلته بأحوال شتّى : هاجيًا ، ناصحًا ، مهددًا ، أو مؤلّبًا للأحلاف . وهو خلال ذلك كان الأساس من وراء صورته بيان القوة التي وضّحها بكل الوسائل والاستخدامات ، فجاءت الصورة معبرة عن هذه القوة باعتبارها موضوعًا للصورة الفنية فيما عرضت من أبيات في وصف الجيش ، وكما جاء في قصائد الهجاء التي تطلعنا على الدّور الذي كان يضطلع به النابغة في سياسة عصره . فالشاعر لم يكتفِ بأن يشاهدها من الخارج بل جعل يدور في فلكها ، ويؤثّر في مجراها ، يدافع عن قومه إذا خُذِلوا ، كما أنه يَنْعي عليهم ويشمت بهم إذا تجاوزوا عن نصحه ، ويؤنّب من غَرَّر بالقبيلة ، كما نرى في البيتين التاليين :

فَالآنَ فَاسْعَ بأقْوامٍ غَرَرْتَهُمُ بَني ضِبابٍ ، وَدَعْ عَنْكَ ابْنَ سَيّارِ
قَدْ كانَ وافِدَ أقْوامٍ فَجاءَ بِهِمْ وَانْتاشَ [١] عانِيَهُ [٢] مِنْ أهْلِ ذي قارِ [٣]

هكذا فإن النابغة عندما تعرّض للجيش الأسدي الزاحف لغسان ، مثّله بصاحب صَدْر رحيب ، ممتدّ الأنف ، ثقيل الذيل ، يتمايل ويهتزُّ ، فالجيش لم يعد جيشًا أي مجموعة من الرّجال ؛ وإنما شخص في خيال الشاعر كأنما هو عملاق الصدر . فالنابغة هنا لم يعد ينقل الواقع نقلاً ، وإنما أخذ يصفه بصورة منقولة عن الخيال ، فهو أبعد خيالاً وأشدّ قدرة على التّجريد ؛ لأنه ألمّ بالحضارة أكثر من سائر الجاهليين ، ولعل الوصف ينتقل لديه إلى شيء من العظمة في التصوير إذ يقول :

وَضُمْرٍ كالقِداحِ مُسَوَّماتٍ عَلَيها مَعْشَرٌ أشْباهُ جِنٍّ

(١) انتاش : أخرج . (٢) العاني : الأسير .
(٣) ذي قار : موقعة كانت بين قبائل بكر والفرس ، وانتصرت فيها بكر .

نرى أن الفرسان لم يعودوا بالنسبة له فُرساناً ، وإنما هم جِنٌّ ، وهو بذلك يمثِّل لنا مَثَلاً للقوة باعتبارها موضوعاً للصورة ، لكنها ليست القوةَ المفتعَلة الكاذبة ، وإنما هي القوة المستمدة من أعصاب الشاعر ويقينه الحيّ . إن قوة الإنسان عندما تتفوّق كثيراً وتَخْرق العادة ، تغدو أقربَ إلى الجِنّ الذين لا يكادون يعجزون عن شيء .

# الفصل الثالث
# أنواع الصورة

## أ- الخيال والصورة

من خلال ما رأينا في الفصل الأول تُطالِعنا كلمة « الخيال » و « التّخْييل » عند تفسير الصّورة الفنية ، ولْنقف وقفة سريعة على هذين المصطلحين لتوضيح الظّواهر الفنية عند النابغة .

يشير استخدامنا لكلمة « الخيال » إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياءَ غابتْ عن متناول الحس ، وكأن الخيال – لو استعرنا مصطلحات ريتشاردز السيكولوجية – « لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدّوافع المنفصلة إلى استجابة مُوحّدة .» [(١)]

ويمكن القول بأن نوعية الخيال وإمكاناته وفاعليته هي ما تُميّز الفنان المبدع عن غيره . ولا تنفصل قيمة الشاعر الخاصة – في مثل هذا التّصوير – عن قدرته الخيالية التي تُمكنه من التّوفيق بين العناصر ، والتي تجعله يكتشف بينها علاقاتٍ جديدة ، وكأن قيمة الشاعر وأصالته ليست إلا هذه الخاصّية . وليس ذلك بالأمر الغريب فإننا عادة ما نَصف إبداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة ، وعادة ما نذهب إلى القول بأن خيال الشاعر هو الذي يُمكّنه من خلق قصائد تنسج صورها من معطَيات الواقع ، ولكنه يتجاوز حَرفيّة هذه المعطيات ، ويُعيد تشكيلها ؛ سعياً وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه .

---

(١) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي . القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٦٣ . ص ١٣ .

فالخيال في استدعائه للصّورة قد يكتفي بمجرد توليد ما مرّ بالحس من مرئيات ، وقد يتجاوز ذلك إلى خَلْق صورٍ ممكنة تستمدُّ عناصرها من المرئيات السابقة ، وهي في ذاتها أخيلة لا عهد للمرئيات الواقعية بها . فهو قوة حُرّة تقوم بالمقارنة والتّركيب والتّمييز وتحليل الأشياء والتّأليف بينها وتوحيدها وتشكيلها على نحو جديد ، كما أنه يجسّد الأفكار التجريدية في صور مادية محسوسة ، ويشخّص الجماداتِ في هيئة كائنات عاقلة تُحِسُّ ، وتشعر وتتحرك . فهو يُعيد صياغة الواقع ، ويحطّم الحواجز بين الإنسان والطبيعة وبين المادّيات والمعنَويات .

والخيال الشّعري نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يُشكّله من صور نَسْخًا أو نقلاً لعالم الواقع ومُعْطياته ، أو انعكاساً حرفيًا لأشكال مُتعارف عليها ، أو نوعًا من أنواع الانفعالات ، بقدر ما يَستهدف أن يدفع القارئ أو السامع إلى إعادة التأمل في واقعه ، من خلال رؤية شِعرية ، لا تستمدُّ قيمتها من مجرد الجِدّة والطّرافة ، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي . يقول الدكتور جابر عصفور : « ومن خصائص الخيال الشّعريّ الأصيل أنه يحطّم سور مدرَكاتنا العُرفية ، ويجعلنا نَجْفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع ، يجعلنا نشعر كما لو كان كلُّ شيء يبدأ من جديد ، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريداً في جِدّته وأصالته .» [١]

ويوضح الدكتور جابر عصفور الدّلالات العربية القديمة لكلمة الخيال فيقول : « إنها لا تشير إلى القدرة على تَلقّي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحِسّ . إنها تشير إلى التشكيل والهيئة والظّل ، كما تشير إلى الطّيف أو الصورة التي تتمثّل لنا في النوم أو أحلام اليقظة ، أو في لحظات التّأمل عندما نفكر في شيء أو شخص . وجَليٌّ أن مثل هذه الدّلالات ليست هي ما نشير إليه بالكلمة في المصطلح النّقدي المعاصر .» [٢]

(١) ، (٢) جابر عصفور : الصورة الفنية ( في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ) . ط ٢ بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٣ . ص ١٤ ، وما بعدها .

ويقول الدكتور مصطفى ناصف : « إن المظهر العامّ لخيال المتفنّن هو ذاك الإلهام الذي يعتبر نُضْجاً مفاجئاً غيرَ متوقّع لكلّ ما قام به الشّاعر من قراءات ومشاهدات وتأملات ، أو لما عاناه من تحصيل وتفكير .» [١]

إن ذاكرة الشّاعر تتضمن آثار الصّلة الحسّية المباشرة بالعالم ، بمجموعات كثيرة من الصور ، كما تتضمن الأفكار والأخيلة التي خلفها التاريخ القديم من قصص ، وأمثال وأيام وحروب وغير ذلك . وهذه الجوانب تتيح للشاعر الاطلاع على عوالِم الروح الخفية .

إن مصطلح « الخيال » أصبح يُستخدم للإشارة إلى فاعلية الشّعر وخصائصه، ويصِف طبيعة الإثارة التي يُحدِثها الشعر فينا .

## التّخيُّل و التّخْييل

إن كلمة التّخيُّل ترادف – لغويًا – « التّوَهُّم » و « التّمثُّل » « فَتَوَهُّمُ الشيء تَخَيُّلُه وتَمَثُّلُه ، سواء أ كان في الوجود أم لم يكن .» [٢]

وتدل كلمة التّخيل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها .

« ولقد كانت الكلمة تستخدم للإشارة إلى بعض الظّواهر النّفسية ؛ ذلك لأن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى عمليات التّوهُّم ، وما يتصل بها من تَشكُّل الأوهام الكاذبة في النفس بفعل مخادعة الأشخاص ، أو بتأثير الخوف أو المرض أو ما أشبه . إن كلمتي « التّخيُّل » و « التّوهُّم » قد دخلتا مجال المصطلح الفلسفيّ من زاوية المباحث النّفسية المتّصلة بسيكولوجية الإدراك ، ومن ثَم ترادفت الكلمتان ، معًا وتزاوجتا في التعبير عن إحدى قُوى النفس الباطنة .» [٣]

---

(١) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية . بيروت ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، د . ت . ص ١٢ .

(٢) اللسان : مادة « خيل » و « وهم » و « مثل » .

(٣) جابر عصفور : الصورة الفنية ، ص ١٧ .

أما التّخْييل فهو مرادف لِصُور المحسوسات التي تَمْكُث في الذهن بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك المباشر ، وتُصبح – بالتالي – صوراً ذهنية .

« والتّخييل أن تتمثّلَ للسامع من لفظ الشّاعر المُخيّل ، أو معانيه ، أو أسلوبه ونظامه ، وتقومَ في خياله صورةٌ أو صورٌ ينفعل لِتَخيُّلها وَتَصَوُّرها ، أو تصوُّر شيء آخرَ بها ، انفعالاً من غير رَويَّةٍ ، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض .»[1]

وطبيعيٌّ أن الإنسان لا يمكن أن يَتَخيل شيئاً ما لم يكن لديه إحساس بهذا الشيء ، فإذا عُدِمَ حاسةً من الحواس فمن المتعذر عليه أن يتخيل المحسوساتِ الواقعةَ في مجال إدراك هذه الحاسة ، فمثلاً الذين لا يُبصرون لا يتخيّلون الألوان ، وكذلك الذين لا يسمعون لا يتخيّلون الأصوات ؛ لأن التخيُّل في تصوُّره للأشياء تَبَعٌ للإدراك الحسّيّ .

إذاً ما هي طبيعة التخيُّل الشّعريّ ؟ وكيف يقوم الشّاعر بعمله التّخيُّليّ ؟ وهل تنحصر صفاتُ ذلك العمل في الاستحضار أو الاستعادة فحسب ، أم أنها تتجاوز ذلك إلى إعادة تشكيل المدرَكات ، وبناءِ عالَم متميّز في جِدّته وتركيبه؟ وما هو التّأثير الذي يُحدثه الشعر في مُخَيّلتنا ، وما هي طبيعتُه وأبعاده ؟ وما قيمة الخيال الشّعري وأهميته ؟

إن كل سؤال من هذه الأسئلة يجيب عنه هذا الفصل الذي أتناول فيه أنواع الصورة .

## أنواعُ الصّورة

إن الصورة هي الوسيط الأساسيُّ الذي يَسْتكشف به الشاعر تجربتَه ،

---

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ . ص ٧١ .

ويتفهّمها كي يمنحَها المعنى والنّظام . وليس ثمة ثُنائيّة بين معنى وصورة ، أو مجازٍ وحقيقة ، أو رغبةٍ في إقناع منطقيّ ، أو إمتاع شكليّ ، فالشاعر الأصيل يتوسّل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهّمها ويجسّدها بدون الصورة .

فالصورة وسيلةٌ حتمية لإدراك نوع متميّز من الحقائق ، تعجز اللغة العاديّة عن إدراكه ، أو توصيله ، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينَة الكشفِ والتّعرف على جوانب خفيةٍ من التجربة الإنسانية .

ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر ، باعتبارها وَصْلاً لخبرة جديدة ، بالنسبة للشاعر الذي يُدرك ، والقارئ الذي يتلقّى .

## ١- الصّورة الوصفيّة

الصّور كلُّها من أجل الوصف ما في ذلك شك ، ولكننا نسوق أمثلة لهذه الصورة لِنبيِّن أنها تعتمد على إدراك التّماثُل الخارجيّ بين الأشياء ، وهذا يأتي من ملاحظة الشاعر للأشياء حوله ، فهو ابنُ الصحراء ، ومَنْ كان كذلك فقد وُهِبَ الملاحظة الدّقيقة بالطبيعة المحيطة به ، ومِن ثَمّ يكون اهتمامه بإبراز الصفات الدّالة على عناصر تلك الأشياء في الصور التي ينقلها أو يَصِفها . يقول ابن طَباطَبا : « إن العرب أودعتْ أشعارَها من الأوصاف والتّشبيهات والحِكَم ما أحاطت به معرفتُها ، وأدركه عيانُها ، ومرّت به تجاربُها ، وهُمْ أهل وَبَرٍ ، صُحونُهم البوادي ، وسُقوفهم السّماء ، فليست تعدو أوصافُهم ما رَأَوْه منها وفيها ، وفي كل واحدة منها في فصول الزّمان على اختلافها .» [١]

(١) ابن طباطبا : عِيار الشّعر ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام . القاهرة ، المكتبة التجارية بمصر ، ١٩٥٦ . ص ١٠ .

« والشّاعر لا يستطيع أن يصف شيئًا من الأشياء إلا إذا خَبَره خِبْرة تامّة ، وعرفه معرفةً تصِلُ إلى حدّ التّخصُّص الدّقيق .» [١] من أجل ذلك اقترن الوصف بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي ، وتقديمها في صور أمينة تعكسُ المشهد ، وتحرص على تصوير المنظور الخارجيّ كلَّ الحرص .

ولقد ازدهر فنُّ الوصف في الشعر ، ونُظِر إليه باعتباره غرضًا مستقلًّا له أهميته ، مثله كمثل الأغراض الأخرى ، ويُحدّد قُدامةُ الوصف بأنه : « ذِكْر الشّيء بما فيه من الأحوال والهيئات » ويَرى أنه « لما كان أكثرُ وَصْف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركّبة من ضروب المعاني ، كان أحسنهم وصفًا مَنْ أتى في شعره بأكثر المعاني التي يكون الموصوف مركّبًا منها ، ثم بِأظهَرِها فيه وَأَوْلاها ، حتى يَحْكيَه ويُمثّله للحس بِنَعْته .» [٢] مما يترتّب عليه أن يكون أفضل الشُّعراء هو الذي ينقلُ صفاتِ الأشياء ، ويستقصي أظهرَ هيئاتها ، ليحكيَها لسامعه ، مثلما فعل النابغة في قوله :

يَقولُونَ حِصْنٌ ، ثُمّ تَأْبَى نُفُوسُهُمْ ... وَكَيْفَ بِحِصْنٍ وَالجِبالُ جُنُوحُ [٣] ؟
وَلَمْ تَلْفِظِ [٤] الأَرْضُ القُبُورَ ، وَلَمْ تَزَلْ ... نُجومُ السَّماءِ وَالأَديمُ صَحيحُ
فَعَمّا قَليلٍ ثمّ جَاشَ [٥] نَعِيُّـــــــهُ ... فَباتَ نَدِيُّ [٦] القَوْمِ وَهْوَ يَنُـــــوحُ

فَحِصْنٌ له مكانة عظيمة في قومه ما في ذلك شك ، وجَزَعهم أمر طبيعيٌّ لا غرابة فيه ، فهم أشدُّ الناس حاجةً إليه في حروبهم الطاحنة ، ومن أجل ذلك بَكَوْه ، وإذًا فالنابغة لا يبكي الميت ، وإنما يبكي الضَّرر الذي يُصيبه ويُصيب غيرَه لِفَقْدِ حِصْنٍ بما كان له من شجاعة وجودٍ ومآثرَ عديدةٍ .

---

(١) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر . القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٢ . ص ١٠٧ . (٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق س . أ . بونيباكر. ليدن ، مطبعة بريل ، ١٩٥٦ . ص ٦٢ . (٣) الجبال جُنوح : على حالها لم تتصدّع . (٤) تلفِظ : ترمي وتطرح .
(٥) جاش : ارتفع . (٦) النديّ : مجلس القوم .

غير أن تصوير النابغة لموت حصن جاء مُوَسَّعًا ، فقد جمع خيوط صورته مما حوله ، ومن داخل نفسه ، فهناك حركة نفسية مروِّعة في داخله ، ولكنه تجنَّب الحِكَم والأسى المُصطنَع ؛ فالكون مستمرٌ في حركته وكأنَّ شيئًا لم يحدُث ، والنفس تفور لما أصابها ، يقولون : حِصْنٌ قد مات وتأبى نفوسُهم تصديقَ ذلك لعِظَم الخَطْب ، وفداحة المصاب ، وكيف يصدقون موته ولا يزالون يرون مظاهرَ الطَّبيعة ثابتة في مكانها ، الجبال مُطِلَّة عليهم من عَلُ ، ولم تُدَكَّ دكًّا وتَخِرَّ خَرًّا ، ولم تَلفِظِ القبور الموتى ؛ لأن موت حصن هو يومُ الحشر ، ونهايةُ الدنيا ، ولم تَتَهاوَ نجوم السماء من مواضعها ، بل لم تسقط السماء كِسَفًا فيختلَّ نظام العالم وتقوم الساعة ، وأديم الأرض لا يزال صحيحًا فلم يَعُدْ هباءً منثورًا حزنًا وإشفاقًا لموت حصن .

« لقد ألَّف النابغة بين هذه الصور الجزئية التي مرت بنا ، واستخدم لذلك أثر الخَبَر في النفس ، ومظاهر الكون في الخارج ، فإن القوم بعد ما كذَّبوا خَبَر الموت لجئوا إلى مظاهر الكون يستشهدون بها على تكذيبهم ، ويكادون يطمئنون إلى كذبِهِ ما دام نظام العالم في استمراره الطبيعيّ ، فعدمُ وقوع خَلَل في مظاهر الكون يستدعي وقوعها فيما لو تحقَّقَ الخَبَر ، وحين يتيقَّنُ صدقُ الخبر تخلو الصورة من مظاهر الطبيعة وكأن « نَديّ الحيّ » قد تُركَ وحيدًا في مجابهة هذه الكارثة . وهكذا يُحَمِّل الشاعر صورته تياراتٍ متبادَلَةً بين السَّلب والإيجاب ، ويُثريها غايَة الثَّراء .» [1]

فالشاعر يتجوَّل في عالم المادة والحواس ، يستَطلِعُ منها معانيَها ، وَيقْرِنها بعضَها ببعض ليغالي بما خلبَه واستثار لُبَّه منها . لذلك كثُر في شعر النابغة الوصف الذي يجسِّد به انفعالاتِه بالأشياء في حدود الوصف المباشر ، أو الصورة

(١) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها) . ط ٣ بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨٣ . ص ٢٥ .

الحسِّية ، والمَشْهد والحادثة .

إن وظيفة الخيال أن يُهيج الشُّعور والعاطفة ، لا أن يُخاطب العقلَ والمنطق ، وليس أبلغَ في إثارة الشُّعور من الكلمة الدقيقة ، و وصفِ الحقيقة ، فمادَّة البناء في الأثر الأدبي هي الكلمة بمعنى أنَّها الشَّكل المتميِّز للوعي ، واختيارُ الكلمات وانتقاؤها يُحدث انسجاماً ، ومن ثم يكون الإيقاع الذي يُحدِث تأثيراً في النَّفس عن طريقها ، بوصفها أداةً تُعطي مختلفَ أنواع المجاز ، والصّور التي تُعتبر قيمتها موكولةً في الحقيقة إلى دِلالتها على النَّحو الذي ألَّفها خيالُ الشاعر وطبيعة ما أُدخله في تكوينها من عناصر ، ومن هنا يَخلُق الشاعر بخياله دُنْيا جديدةً وعالَماً غريباً يَفتِنُنا به .

وهذه صورة يصفُ فيها النابغة صاحبتَه بصفات متعدِّدة يقول :

عَهِدْتُ بِها سُعْدَى ، وَسُعْدَى غَرِيرَةٌ [١]
عَرُوبٌ [٢] تَهادَى[٣] في جَوَارٍ خَرَائِدِ [٤]

لقد رأى سُعْدى مقيمة بدارها زمنَ الربيع ، ومَنْ تكون سعدى ؟ إنها امرأة صبيَّة خَجول ، لم تجرِّبِ الأمور ، وهذا مظهر من مظاهر الحُسْن إذا تَمثَّلَتْه خجِلت ، وكذلك يُعلِّمُ الحسنُ الخجل . وهي أيضاً وفيةٌ تحب زوجها وتُخلص له ، ومع ذلك فهي ضاحكة لا تحبُّ العُبوس . والنابغة هنا لا يكتفي بصفة واحدة ، وإنما يستطرد في خلع صفات مختلفة على هذه الصورة كأن يقول : « غَريرة ، عَروب » لِيصورَها بصفات تخلع عليها جمالاً وحياءً . ثم ينتقل إلى الحركة في مِشْيتها وتوضِّحها لنا كلمةُ « تَهادى » التي تحمل معنى اللِّين والرِّقة أو كأنها تمشي كما يمشي الوَجيُّ الوَحِل ، وهو بذلك يثير إحساساً بمظاهرِ الجمال التي يتخيَّلها الإنسان .

---

(١) الغَريرة : التي لا تجربة لها . (٢) العَروب : المتحبِّبة إلى زوجها .
(٣) تهادى : تتمايل في مِشْيتها . (٤) الخرائد : جمع خريدة ، وهي الفتاة الحيِّية .

يقول صاحب الصناعتين : « إن أجود الوصف ما يستوعبُ أكثرَ معاني الموصوف حتى كأنه يصوِّر الموصوف لك فتراه نُصْبَ عينيك .» [١]

ويقول الدكتور محمد زكي العشماوي : « ولعل الشاعر النابغة برسمِ هذه الصور المتحركة ، التي تجرى أمام أعيننا حيّة نابضةً ، قد استطاع أن يسجِّل لنا قدرتَه على الإبداع في الوصف إبداعاً يجعله من أدقّ وأمتعِ ما يصل إليه الفنُّ الشّعريُّ عند العرب .» [٢]

ويرى الآمِديُّ أن الشّاعر الحاذق هو مَنْ « يصوِّر لك الأشياءَ بِصُوَرها .» [٣]

وقد يلجأ النابغة في صور الوصف إلى الألفاظ المُنتَقاة ، يعتمد عليها في إظهار الجمال الذي يستوحيه من موصوفه ، حيث يقول :

وَبيضٍ غَرِيراتٍ تَفيضُ دُموعُها     بِمُسْتَكْرَه يَذْرِينَهُ [٤] بِالأنامِلِ

فهذا تصوير لِنسوَةٍ حِسانٍ ، بيض الوجوه ، ليس لهنّ تجارِب ، باكيات تسحُّ عيونهن دمعاً يُسقطنه بأناملهنّ ، وهنا موطن الجمال في الصورة ؛ وجهُ حسناء يتساقط من عينيها الدمعُ فَتذْروه بأناملها . وقد فَطِن النابغة إلى أهمية الألوان في لوحته فعمد إلى استخدام اللون الأبيض ليكشفَ عن الصّفاء ، وما يوحيه هذا اللون من الناحية النّفسية ، كما يفطن إلى أهمية عنصر الحركة ويظهر في الأنامل وهي تَمْسح الدّمع فتثير انفعالاً قويًّا في النفس ، ثم إن الأنامل صفةٌ أخرى من صفات الجمال عند المرأة يُضيفها النابغة لِيصلَ إلى قمة الحُسن لهذا الوجه ، فيأخذ الألباب ، ويستثير المشاعر والأحاسيس من خلال هذه الصّورة الوَصْفية التي تعددت فيها صفات الجمال .

(١) أبو هلال العسكري : كتاب الصّناعتين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي . القاهرة ، عيسى الحلبي، ١٩٥٢ . ص ١٢٨ .

(٢) محمد زكي العشماوي : النابغة الذبياني ، ص ٤٩ .

(٣) الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٥ . ص ٢٩٩ .

(٤) يَذْرينه : يُسقِطنَه .

وهذه صورة أخرى من صور الوصف في شعر النابغة عن الخَيْل والطَّير ، ويَرِدُ وصفُهما – غالباً – في وصف الجيش يتقدَّمُه أو يصحبُه أو يَعقُبُه ، وقدِ اتَّخذ النابغة الخيلَ كدليل على البطش والقوة ، يقول وهو يمدح عَمْرو بنَ الحارث :

مَخافَةَ عَمْرٍو أنْ تَكونَ جِيادُهُ يُقَدْنَ إلَيْنا بَيْنَ حافٍ وَناعِـــلِ
إذا اسْتَعْجَلوها عَنْ سَجِيَّةِ مَشْيِها تَتَلَّعُ [1] في أعْناقِها بِالجَحافِـــلِ

وإذا كان النابغة قد وصف الخيل وهو يصف الجيش – فهو لا ينسى أن يصف فيه الطير أيضاً ، يقول :

إذا ما غَزَوْا بِالجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُم عَصائِبُ [2] طَيْرٍ تَهْتَدي بعَصائِبِ
يُصاحِبْنَهُمْ حَتّى يُغِرْنَ مُغارَهُمْ مِنَ الضّارياتِ [3] بِالدِّماءِ الدَّوارِبِ
تَراهُنَّ خَلْفَ القَوْمِ خُزْراً [4] عُيونُها جُلُوسَ الشُّيُوخِ في ثِيَابِ المرانِبِ [5]

فالطَّير تعرف الجيش ، عندما يأتي على جيادٍ صابرات بها الكلومُ اليابسة وغيرُ اليابسة ، وهي موقنة في النِّهاية بأنها لا بدَّ واجدة زادَها من أعدائهم ، وأنها على وَشك الوقوع على ما تريد من هذا الزّاد ، وهي لذلك لا تزال جانحةً كعادتها . « إن هذه الصورة أعجبتْ كلَّ مَنْ يطَّلع عليها ، فتعاوَرَها الشعراء وكلٌّ منهم يحاول أن يُثبت مهارتَه وقدرتَه .» [6]

إن الشاعر في هذه الأبيات يبتكر أشكالاً جديدة ، كأن يرتفع من الإنسان إلى الطَّير ، فجعلها تدرك البطولة والانتصار الدّائم . وفي هذا تطويرٌ لأنَّ معرفة

---

(١) تَتَلَّعُ : تمدُّ أعناقها ، وترفع رءوسها . (٢) العصائب : جمع عصابة وهي : الجماعة .
(٣) الضّاريات : المتعوِّدات وكذلك الدَّوارب . (٤) خُزْر العيون : جمع خَزْراء ، وهي التي تُضيِّق عينيها لتحدِّد النظر . (٥) ثياب المرانِب : المرانب جمع مَرْنَب ، وهو الكساء الذي خُلط بغزله وبر الأرنب .
(٦) الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي . القاهرة ، عيسى الحلبي ، بدون تاريخ . ص ٢٧٤ .

الإنسان معرفةٌ عاديّة ، أما معرفة الطير فهي المعرفة الخارقة التي تؤثّر . ولم يقف عند هذا الحدّ فقد جعل عصائبَها تهتدي ببعضها البعض . وهكذا انتقل مَشْهَدُ البطولة من الأرض إلى السماء ، وأصبحت الطير جزءاً من الجيش لا يكاد يتحرك أو ينتقل حتى ترافقه .

ويمضي النابغة في تصويره إلى وصف الجيش بهذه الصور التي نراها في أبياته التي يقول فيها :

إذا استُنْزِلُوا لِلطَّعْنِ عَنْهُنَّ أَرْقَلُوا [1] إلى المَوْتِ إِرْقالَ الجِمالِ المَصاعِبِ [2]
فَهُمْ يَتَساقَوْنَ المَنِيَّةَ بَيْنَهُمْ بِأَيْدِيهِمُ بِيضٌ رِقاقُ المَضارِبِ [3]
يَطيرُ فُضاضاً [4] بَيْنَها كُلُّ قَوْنَسٍ [5] وَيَتْبَعُها مِنْهُمْ فَراشُ [6] الحَواجِبِ

فهؤلاء الفرسانُ وهم يحتَضِنون الموت ، ويتساقَوْن كئوسه فرحين جذلين ، كما يتساقى الشَّرْبُ الكئوس في رَغد ودَعة من العيش ، وهم يضربون بمضاربهم الرقيقة رءوس القوم ، فيطير عنها عظامُها الرقيق يتفرّق هنا وهناك .

جيشٌ في المعركة بِعُدَّته وعتاده ، ترى له حركة ، وتسمع له صوتاً ، وتطالعك الألوان في ملابسهم وفي أسلحتهم ، فهي صورة يرسمها الشاعر رسماً دقيقاً مفصّلاً ، من فوقها الطيورُ ترقب القتلى ، وقد كونت في سماء المعركة جماعاتٍ يهدي بعضُها بعضاً لهذا الزّادِ الذي تُخلّفه المعركة . وقد فَصّل النابغة الصورة ؛ فقوله : « خُزْراً عيونها » صورة للطيور ، وهي تسير خلف الجند ، زاحفةً معه تترقب إغارته ، وتنتظر القتلى بعيون غائرة تتحرك في سرعة في كل الاتجاهات لِترقُّبَ فريستها . وإبراز الشاعر لعيون الطيور إبرازٌ لشدة

(١) أرْقَل : أسرع . (٢) المصَاعب : جمع مُصْعَب ، وهو الفحل يُعفى من الركوب .
(٣) رِقاق المضَارب : سيوفهم ماضية قاطعة . (٤) الفُضاض : القطع المتفرقة . (٥) القَوْنَس : أعلى الناصية .
(٦) الفَراش : جمع فَراشة ، وهي : إحدى العظام الرّقاق التي تلي القِحْف في الدماغ .

المعركةَ واشْتعالها ، ثم قوله : « جلوس الشيوخ » فقد خلع على الطيور صفاتِ الشُيوخ في اتّزانهم وفي صبرهم ، وفي جلوسهم وهم متدثّرون ، لا يكادون يتحرّكون . وهكذا تكون الطير حتى تقعَ عينُها على قتيل فتنقضُّ عليه ، وتأخذ زادها .

فالصورة التي ينقلها لنا النابغة صورةٌ حيّة متحركة تُطلِعك على جو المعركة بكل تفاصيلها وجزئياتها التي نشاهدها ، وهو ينتقل من صورة إلى أخرى : جيش متحرِّك .. صورة ، وطيور تنتظر ساعةَ المعركة .. صورة ، وصورة القتلى تنزف دماؤهم على الأرض ، والفرسانُ على خيولهم غير وَجِلين ولا خائفين من الموت ، يقبلون عليه في جرأة وشجاعة . والجميلُ في هذه الصورة قولُه : « يتَساقَوْن المنيَّة » كأن المنية كأسٌ يتبادلها الفرسان ، ثم لنَنْظر إلى حركة أيديهم وهم يمسكون بها سيوفهم اللامعة ، وفجأة تقع تلك السيوف ، وتضطرب الأجسام على جيادها ، فتتطاير القَوانِسُ تتبعها الرءوس . وهذه الصورة يعمد فيها النابغة إلى المبالغة والغُلوّ ، وذلك من مُنطلق ِأنّ الصورة تُسهم في عملية إقناعنا والتّأثير فينا عن طريق شرح المعنى وتوضيحه ، وكذلك تُحقّق نفس الغاية عن طريق المبالغة في المعنى . والصّلةُ بين المبالغة والشّرح والتّوضيح صلةٌ وثيقة ، ذلك أن المبالغة تُعدُّ وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه ، عندما يُراد مجردُ تمثيل المعنى أو تأكيدُ بعض عناصره الهامة .

## وصف الأسيرات

وهو يُلحَق بوصف الجيش والخيل والسلاح ، هذه تُمثّل البطش والقوة ، و وصف الأسيرات يمثّل النهايةَ التي يئولُ إليها الأعداء . ويصور النابغة في مشهد من مشاهد المعركة نساءَ ذُبْيانَ وقد أُسِرْنَ ، وهنّ يَذْرِفن الدمع ، وَيلتَفِتْنَ يميناً وشمالاً لعل أحداً يمنع عنهن ذُلّ الأسرِ والعار ، فيقول :

لا أعْرِفَنْ رَبرَبًا [١] حُوراً مَدامِعُها [٢] كأنَّ أبْكارَها نِعـــاجُ [٣] دَوَّارِ [٤]
يَنْظُرْنَ شَزْراً إلى مَنْ جاءَ عَنْ عُرُضٍ [٥] بِأوْجُهٍ مُنْكِراتِ الرِّقِّ أحْـــرارِ
يُذْرِينَ دَمْعًا على الأشْفارِ مُنْحَـــدِراً يَأمُلْنَ رِحْلَةَ حِصْنٍ وابْنِ سَيَّـــارِ

صورة لنساء حِسان شبَّههن بقطيعٍ من البقر . وجمال الصورة في قوله : « حوراً مدامعُها » فالعيونُ الحوراء سِرُّ جمال المرأة ، وهنَّ ينظرن بأعينهن طمعاً منهن أن يَرَيْنَ مَنْ يُعادين . لقد سُبِيَت تلك النساء الجميلات وهنَّ في حيرة من أمرهن ، فقد كنَّ في حرية ، فلما سُبين أنكرْن الرِّقَّ والعبودية ، يصور ذلك قول الشاعر :

« منكراتِ الرِّق أحرارِ » وهن بعد ذلك « يُذْرين دمعاً » أي يَنهمر ويَرْمين به ، وفي هذه الصورة نشعر بحركة الدمع وهو يجري ، وحركة اليد وهي ترفع لتمسح هذا الدمع ، وهن يأملن رحلة سَيِّدَيْ فزارة لِيَفكّا أسْرَهُنَّ . فتشعر من خلال هذه الصورة بالذُّل والانكسار الذي يحسُّه الأسرى الذين يتطلَّعون إلى فَكِّ أسْرِهم ؛ ليعودوا إلى حريتهم بعد هذا العناء . فليس مِنْ شكٍّ في أن الحرب كريهة ، فيها تُسْبى النساء ، ويُشرَّد الأطفال ، ويُقتل الشباب ، وَيسْتَنْجِد المرء بمن يراه ، والنابغة لا ينسى أن يصوِّر ذلك كلَّه في هذه الأبيات التي يقول فيها :

لَمْ يَبْقَ غَيْرُ طَريدٍ غَيْرِ مُنْفَلِتٍ وَمُوثَقٍ في حِبالِ [٦] القِدِّ مَسْلُـــوبِ
أوْ حُرَّةٍ كَمَهاةِ [٧] الرَّمْلِ قَدْ كُبِلَتْ فَوْقَ المَعاصِمِ مِنْها وَالعَراقِيـــبِ
تَدْعُو قُعَيْنًا [٨] وَقَدْ عَضَّ الحَدِيدُ بِها عَضَّ الثِّقافِ [٩] على صُمِّ الأنابيبِ [١٠]

---

(١) الرَّبْرب : القطيع من البقر . (٢) المدامع : العيون . (٣) النِّعاج : إناث البقر .
(٤) دَوار : اسم موضع . (٥) عن عُرُض : عن ناحية . (٦) القِدّ : المتخذة من الجلد .
(٧) المهاة : البقرة الوحشية . (٨) قُعَيْن : حيّ من بني أسد . (٩) الثِّقاف : أداة من خشب أو حديد تُقوِّم بها الرماح . (١٠) الأنابيب : جمع أنبوبة ما بين كعوب العصا .

صورة رجل قدْ طردَتْه الحرب ، ورجل موثَق في حبال القِدّ ، ولنا أن نتخيَّل الحال الذي يكون عليه كلٌّ منهما ، فكلاهما خائرُ القوى ، لا بد وأن تكون الحرب قد أحدثتْ فيه شيئاً ، فمنظرُ كلٍّ منهما يستوجِبُ الشفقة ؛ رجل طريد غيرُ منفلتٍ مسلوبُ الإرادة لا حول ولا قوة له ، لا بد وأن يكون صاحبه مثله في هذا المشهد .

ومشهد آخر لامرأة كريمة النَّسبِ كمهاة الرَّمل في حُسْن عينيها ، وسكون مِشْيتها ، قد كُبِّلتْ معاصمها بالحديد حتى أوجعَها ، فجعلتْ تنادي قومها وتستغيث بهم . ونلاحظ في هذه الصورة قولَ الشاعر : « وقدْ عضَّ الحديدُ بها » جعل الحديد كحيوان يعَضُّ وشبه عَضَّه بِعَضِّ الثِّقاف للقَناة في الشِّدة ، وهي صورة معبرة عن هذا المشهد تعبيراً صادقاً .

إنها الحربُ تخلِّف وراءها هذه المشاهد . امرأةٌ تُكبَّل معاصمها بالحديد ، وتستنجد بقومها لينقذوها من أسْرِها ، ونساءٌ تُسْبى ، وأخريات يَلزَمْنَ أولادهن ، ويضمُمْنَهم إليهنَّ :

وَيَضْرِبْنَ بِالأَيْدي وراءَ بَراغِزٍ [1] حِسانِ الوُجُوهِ كالظِّباءِ العَوَاقِدِ [2]

نساءٌ حِسان الوجوه كالظِّباء ، ودائماً يصف النابغة مَنْ تُسبى منهن ، أو تُكبَّل ، أو تَأتَنِس بوليدها بالحُسْن والجَمال ، وذلك دليل على نِعْمتها ، وعلى أنها غير مُمْتَهَنَةٍ فهي مخدومة ، فإذا تغيَّرَ حالُها شَعَرت بالمهانة والإذلال . نسوة بهذه الصفات يُشفقن على أولادهن بحركةِ أيديهن وهي تَربتُ على الأبناء فتوحي بالحنان والعطف . ويكرِّر النابغة هذه الصورة في موضع آخرَ حيث يقول :

ضَوارِبَ بِالأَيْدِي وَراءَ بَراغِزٍ حِسانٍ كآرامِ [3] الصَّرِيمِ [4] الخَواذِلِ [5]

---

(١) البراغز : أولاد البقر . (٢) العواقد : التي مدّت أعناقها . (٣) الآرام : جمع رئْم ، ولد الظبي .
(٤) الصريم : المنقطع من الرمل . (٥) الخواذل : التي خذلت صواحبها .

أيضاً النساءُ جميلاتٌ ، ترى هذا الجمال في حُسْن أعينهن ، وتراه في طول أعناقهن . وهؤلاء النسوة مشفقاتٌ على أبنائهن ، وترى حركة الأيدي وهي تَرْبتُ عليهم في حب وحنان . فالصورةُ تلحُّ على النابغة لقيمتها ولأثرها في النفس ، مما جعله يكرِّرها في غير موضع ؛ ليبرز ما فيها من قيمة فنية .

وإذا كان النابغة قد وصف الأسيرات في المعركة كنتيجة لها – فهو يصف أيضاً ما تخلّفه هذه المعركة من صور ، حيث يُترك القومُ في ميدان القتال صَرْعى ، تَركوا للضِّباع الأكفَّ والأقدامَ ، والنساء أرامل ، والأطفال يتامى ، وأصابوا من شاءوا وفَكّوا مَنْ أرادوا . حتى سيد القوم فقد ترك مُنكبًّا على جبهته بين أيدي الكُماة صريعاً ، وقد بُقِرَ جوفه ، وسال منه الدم . صورة واقعيّة من قَلْبِ المعركة تبرز لنا المشهد من هناك :

كَمْ غادَرَتْ خَيْلُنا مِنْكُمْ بِمُعْتَرَكٍ ... لِلْخامِعاتِ[1] أَكُفًّا بَعْدَ أَقْدامِ
وَلَوْا وَكَبْشُهُمُ [2] يَكْبو لِجَبْهَتِهِ ... عِنْدَ الكُماةِ صَرِيعاً جَوْفُهُ دامِ

إنها المعركة ، حاميةُ الوطيس ، هنا جريحٌ يئنُّ ، وهناك قتيل ينزفُ ، وهذه أكفٌّ قد تطايرت ، وتلك أقدامٌ قد قُطِعت ، وأقدامُ الخيل تَطأ كلَّ ما على الأرض ، والدماء تسيل في كل مكان . ويعود القوم وقد كبا زعيمُهم صريعاً يسيل الدم من جوفه ، وقد اختار النابغة « الجوف » ليُبرز شدة القتل . عادوا وقد خلّفوا وراءهم الخرابَ ، وهذا ما تُحدثه الحرب . أما عن الفرسان في المعركة فإن رائحتهم تتغيّر من كثرة ما يحملون من السّلاح ، ويَبْدون كأنهم من الجنّ :

سَهِكِينَ مِنْ صَدَإِ الحَديدِ ... كَأَنَّهمْ تَحْتَ السَّنَوَّرِ جِنَّةُ البَقّارِ

(١) الخامِعات : جمع خامِعة ، وهي : الضَّبع . (٢) كَبْشُهم : سيدهم .

وَلْنعدِّد معاً صور الحرب : رجل طريد وآخر موثَق ، وامرأة تذرف الدمع ، وأخرى مكبَّلةٌ بالحديد ، وثالثةٌ تخاف على أولادها ... تلك صورٌ متتابعة توحي بالحزن والألم ، حيث يفارق الخليل خليله ، ويفتقد الصديق صديقَه ، ويبحث الطفل عن أمِّه وأخيه ، وتذهَلُ كلُّ مرضعة عما أرضَعتْ ، ويستغيث ملهوف ، ويُسْبى حرٌّ ، ويموت كريم ، فيَيْتَم مَنْ يَيْتم ، ويحيا من يحيا عن موجِدَة . وهكذا صورٌ ناطقة حيَّة كما نرى في هذا البيت ، وكما رأينا في الأبيات السابقة :

يا رُبَّ ذاتِ خَليلٍ[1] قد فَجَعْنَ بِهِ          وَمُوتَمِينَ وَكانوا غَيْرَ أَيْتامِ

ومن خلال هذه المشاهد والصور التي تُبرزها نحسُّ أن النابغة يعمد في مثل هذه الصور التي تعرَّضْنا لها إلى الاستقصاء واستيعاب الصفات حتى يكون لها هذا التأثير وهذا الوضوح الذي يحرص عليه ، والذي يفسره قدامة « وهو أن يذكُرَ الشاعر المعنى ، فلا يَدَع من الأحوال التي تَتِمُّ بها صحتُه ، وتكمُل معها جودته شيئاً إلا أتى بِه .»[2]

كما يذهب حازم القرطاجني إلى أن « وصف الشاعر لا يكمُلُ إلا إذا حصَّلَ جميع معاني الشيء الموصوف واستَقْصى عناصره ، كما أنه ينبغي على الشاعر ترتيبُ عناصر المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلوِّنات من البصر :

« فيكون الشاعر بمنزلة المصوِّر الذي يصوِّر أولاً ما جَلَّ من رسوم تخطيط الشيء ، ثمَّ ينتقل إلى الأدق فالأدق ، وهذا في تَخْييلاتِ الأشياء المقصود تَخْييل جزءٍ منها واجب مثل أن يبدأ بتَخْييل أعالي الإنسان ، ويَخْتتم بِتَخْييل أسفله ، وبذلك تصبح المحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي

---

(١) ذات خليل : ذات بَعْل .     (٢) قدامة : نقد الشعر ص ٧٥ .

بموالاتها يَكْمُلُ تخييل الشيء الموصوف .» [١]

## ٢- الصّورة الذّهنيّة

هذه الصورة تحتاج إلى إعمال الفكر وكدّ الذّهن لإدراك مدلولها ، كما أنها تزيد في حيَوية التّعبير ؛ إذ ينظر الشاعر إلى العالم مِنْ حوله وما فيه من نشاط ، ويتمثّل المناظر التي أمامه وما فيها من حركة ، وكما رأى هذه الأشياء الماديّة المنظورة – رآها كذلك في العاطفة والفكر ، فقد يلجأ الشاعر إلى خَلْق مُدرَكات بَصَرية وَهْمية بحيث لا توحي بنفاذ النّظرة وحِدّتها فحسب ؛ ولكنها أيضاً بِصِدْقِ التّوقُّع .

ولقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بِمُدرَكات الحسّ ، وقدرتَها المتميِّزة على مخاطبة العاطفة ، وإثارةِ صورةٍ ذهنية في مُخيِّلة المتَلقّي من حيث دلالتها على ما هو خارج الذهن ، وذلك عن طريق اللفظ وما يحركه في الذهن من صور تُقرِّب المعنى وتحمل الإحساس . فالكلمة تَنتقِل من المعنى الحسّيّ إلى معنى ذهنيٍّ . والكلمات المعنوية تُستخدَم أولاً في معنى حسّيٍّ حقيقيّ ، ثم تخرج منه إلى معنى ذهنيٍّ مجازيٍّ ، ويَعتبِر الدكتور طه حسين النابغة أحدَ الشعراء الذين يتميّزون بقوة الحس وأثره الظاهر في الشعر ، وأنه كان يُنشئ شعره إنشاء ، ويفكّر فيه وقتاً غير قصير .

ويقول الدكتور جابر عصفور : « ربما كانت الصلةُ الوحيدة التي يمكن أن تقوم بين الدّلالات القديمة والحديثة ، هي أن بعض الدّلالات القديمة لكلمة « الخيال » تُشير إلى ما نُسميه الآن بالصّورة الذّهنية ، أي أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى مَلَكة الخيال نفسِها ، ويبدو أن هذه الصلةَ هي التي أباحت

---

(١) حازم القرطاجنّي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ . ص ١٠٤ وما بعدها .

توسيعَ الدّلالة القديمة على أساس مجازيٍّ مقبول ، تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلّية .» [١]

ومنَ الصُّور الذّهنية قولُ النابغة :

وَقُلْتُ : يا قَوْمُ ، إنَّ اللَّيْثَ مُنْقَبِضٌ     عَلى بَراثِنِه [٢] لِوَثْبةِ الضّارِي

يريد النابغة من هذا القول دفع الأذى عن قومه – وتلك غايتُه من هذا اللون من فنِّ شِعره القَبليِّ – فهو دائماً يريد أن يبصِّرهم عاقبة أمورهم ، فيخوِّفَهم بطشَ هذا الليث الضّاري الذي يتجمَّع للغزو والوثوب ؛ خوفاً على قبيلته ، وحرصاً على أمنها وأمانها ؛ فهو لا ينسى أن يُنبِّه إلى الجِد والعمل ، ويهيبَ بقومه أن يصدّقوه وأن يطيعوا أمره . وتبلغ هذه النّزعة الذّهنية في تأليف الصُّوَر أقصاها عندما يقول :

إمّا عُصِيتُ فَإنّي غَيْرُ مُنْفَلِتٍ     مِنّي اللِّصابُ [٣] فجَنْبا حَرَّةِ النّارِ [٤]
أوْ أضَعُ البَيْتَ في سَوْداءَ مُظْلِمَةٍ     تُقَيِّدُ العَيْرَ [٥] لا يَسْرِي بِها السّارِي

هذا الوحي يحتاج إلى إعمال الفكر ، فهو يريد أن يبين لنا صورة تكشف عن سيادته في قومه ، وأنه هو الآمر النّاهي ، عليمٌ بمواطن الخطر على عشيرته؛ فيحذرهم منها . كما أنه سفيرهم لدى الملوك والأمراء ، مطاعٌ عندهم لا يردّون له طلباً ، ومن ثم وجَب على قومه ألا يَعْصوه ، وقد ذكر ذلك صراحة في قوله : « إمّا عُصيتُ » لأنَّ قوله الصدقُ ، ونظرتَه للأمور نظرةُ مجرِّب خبير يكشف لقومه عن حقيقة الخطر المُحدِق بهم .

---

(١) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب . ط ٢ بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٣ . ص ١٥ .     (٢) البراثن : المخالب .

(٣) اللِّصاب : جمع لِصب ، وهو : كل مضيق في الجبل أو الوادي .

(٤) حَرّة النار : أرض ذات حجارة سود كأنها أحرقت بالنار .

(٥) تقيّد العير : يصعب عليه السير فيها .

وقيمة هذه الصُّور موكولة من الناحية الفنية إلى ما تحقّقه من أثر في نفس قارئها ، وما توحي به إليه أولاً من سوء النتائج من بطش الليث ، ثم من تخويفه وتحذيره فيما لو عصاه قومه ، وهي وإن كانت تستمدُّ مكوّناتها من الواقع فإنها تستحيل إلى صور غريبة متميّزة من هذا الواقع في صورته الحقيقيّة . ويتّضح هذا الموقف – أيضاً – عند النابغة عندما يحاول الوشاة من بني عامر أن يقطعوا حلف بني ذُبْيان مع بني أسَد ، فيَسْخر النابغة من تلك الوشايات سخريةَ مَنْ أدرك الموقف ، ويدعو الواشيَ أن ينضمَّ إليه إذا شاء فيكون له صديقاً :

قالتْ بَنو عامرٍ خالُوا [1] بَني أسَدٍ ... يا بُؤسَ لِلْجَهل ِضَرَّاراً لأقْوام ِ
يَأبَى البَلاءُ فَلا نَبْغِي بِهِمْ بَدَلاً ... وَلا نُريدُ خِلاءً بَعْدَ إحْكام ِ
فَصالِحُونا جَميعاً إنْ بَدَا لكُمُ ... وَلا تَقولوا لَنا أمْثالَها عام ِ

إن دعوة النابغة التي يدعو بها قومَه نابعةً من مجرِّب خبير ، فهو يدعوهم فيَ حكمته إلى التّحلّي بالصبر والحرص على أحلافهم من بني أسد ، الذين يصف قوتهم وشجاعتهم بقوله :

يَهُزُّون أرْماحاً طِوالاً مُتُونُهـــا ... بِأيْدٍ طِوالٍ عارياتِ الأشاجع [2]
فَدَعْ عَنْكَ قَوْماً لا عِتابَ عَلَيْهِمُ ... هُمُ ألحَقُوا عَبْساً بِأرض القَعاقع ِ [3]
وَقَدْ عَسَرتْ [4] مِنْ دُونِهم بِأكُفِّهِمْ ... بَنو عامرٍ عَسْرَ المَخاض ِ [5] المَوانع ِ

بدأ النابغة صورته بقوم يحملون أرماحَهم الطويلة في قوة وجَلَد ، يريد أن يقول : إنهم محاربون ماهرون ما في ذلك شكّ ؛ لأنهم مُهَيَّئون لحمل السلاح ومدرَّبون على استخدامه . ويعتمد النابغة في قوله على الصور الجزئية التي يأتي بها ليظهر شدة خلقهم ، وكمال قوتهم . ومن أجل ذلك فرماحهم طويلة

(١) خالوا : اتركوا . (٢) الأشاجع : عصب ظاهر الكفّ . (٣) أرض القعاقع : من بلاد بني باهلة مما يلي اليمامة . (٤) عَسَرت : رفعت أكفّها بالسيوف . (٥) المخاض : الحوامل من الإبل .

كاملة « أرماحًا طوالاً » و « أيدٍ طِوال » فإذا طالت أيديهم فأجسامُهم طويلةٌ لا محالة ، وهذه النتائجُ يستخلصُها الذهنُ من أقوال الشّاعر وصُوره . إنهم يُمْسِكون سلاحَهم في قبضةٍ من حديد يدلُّ على ذلك قوله :

« عارياتِ الأشاجعِ » فأذرُعُهم ممشوقةٌ وأشاجعُهم عاريةٌ من اللحم لأنهم أصحابُ حَرْبٍ وسَفَرٍ . وينتقل الشاعر إلى صورة أخرى في قلب المعركة حيث الفرسان بأجسامهم القوية ورماحهم المتعطّشة للقتال ، مستخدمًا كلَّ عناصر الصورة من حركة ، فالرماح تهتز في حركة متتالية مستمرة ، والأيدي لا تهدأ، وهي تحمل هذه الرِّماح ، يصدر من هذه الحركة صوتٌ مفزع مخيف يُنزل الرُّعبَ في قلوب الأعداء مجلجلين بأصواتهم في كل مكان ، فإذا نالوا من أعدائهم فإن هذا دليل قوتهم ، وهذا هو الجانب الذّهني من الصّورة عند الشّاعر . كما أن النابغة أراد أن يصوِّر عَسْرَ بني عامر وعدمَ قدرتهم فصوَّرهم بعَسْر النّوق الحوامل الموانع حتى انتهى الأمرُ بالفشل وذلك في قوله : « عَسْرَ المخاض المَوانعِ » .

إن النابغة كان مدركًا بلا شك مصلحة قبيلته عندما حاول أن يمنع النُّعمان الغسّاني من حرب بني حُنٍّ ، ونهاه عن ذلك ، فلما لم يَنْتهِ وعرف النابغة أن النعمان فاشل في حربه ، دعا قومَه إلى الاشتراك مع بني حُنٍّ في مهاجمة النُّعمان ، فيقول :

لَقَدْ قُلْتُ لِلنُّعمانِ يَوْمَ لَقِيتُهُ ... يُرِيدُ بَنِي حُنٍّ [1] بِبُرْقَةِ [2] صادِرِ [3]
تَجَنَّبْ بني حُنٍّ فَإنَّ لِقاءَهُمْ ... كَرِيهٌ وإنْ لَمْ تَلْقَ بِصابِرِ [4]
عِظامُ اللُّهَا [5] أَوْلادُ عُذْرَةَ ، إنَّهُمْ ... لَهامِيمُ [6] يَسْتَلْهُونَها [7] بِالجَراجِرِ [8]

(١) بنو حُنٍّ : حيّ من عُذرة . (٢) البُرقة : أرض ذات رمل وحصى . (٣) صادر : اسم موضع .
(٤) بصابِر : صابر على شدة القتال . (٥) اللُّها : جمع لُهْوة ، وهي : العطيّة . (٦) اللَّهاميم : جمع لُهموم: العظيم الحَلْق ، الواسع الصّدر . (٧) يستلهونها : يبتلعونها . (٨) الجراجر : الحلوق وأصواتها .

فهو يعرف مَنْ بنو حُنٍّ ، ويعرف أن لقاءهم كريهٌ لقوتهم وشدَّة حربهم ، وصبرهم على القتال ، ولكنَّ النابغة يُضيف إلى هذه الصفات صفاتٍ أخرى لتكتمل الصورة عنده ، فهو يصوِّر عدم مقاومتهم في عِظَمِ الحَلْق وسَعَةِ الصَّدر في احتمال الشَّدائد ، وأنَّ العطايا العِظام تَصغُر عندهم حتى تكونَ بمنزلةِ ما يَبْتلعونه في حُلوقهم ؛ فَفِعالُهم عظيمة ، وَعَطاؤهم جزيلٌ . يكشف عن ذلك قوله : « عِظام اللُّها » و « لَهاميم » فظاهر اللفظ يدلُّ على أنه وصفهم بِعِظَم الحلوق وكثرة الأكل ، ولكنه يريد أن يخوِّف النعمان منهم ، ويُنزِل في قلبه الرُّعب فقال « لُهاهُمْ الَّتي يَسْتَلْهونَها عِظام » وترك لذهنه أن يتصور ما يمكن أن يكون من هؤلاء القوم . إن النابغة هنا قد اختار اللفظ للتَّعبير عن معنًى دفين يستبطِنُه في ذاكرته ، ويترك لنا فرصة التَّفكير في مغزاه ، وهذا هو الجانب الذهني الذي يَتطلَّب منا إدراكاً وانتباهاً ، فالموقف الذي يُدافع عنه الشاعر ليس موقفاً سهلاً ولا هيِّناً ، والقضية التي يدافع عنها ليست قضيةً عابرة ، بل هو مصيرُ قبيلةٍ ، وقضيةُ قوم يؤمن بهم ، ويدافع عنهم ؛ فاختار للإعلان عن قضيته عناصرَ مؤثرةً لتكون الصورةُ مكتملةَ الجوانب ؛ ولذلك جمع لها من المؤثِّرات الصَّوتية والحركية ما تُحدث به إقناعاً ، فأصوات الحُلوق تدل عليها كلمة « جَراجِرُ » ، وفي اللقاء شديدِ الكراهية تكون الجلبةُ والحركة . وهنا يكون الصَّوت ، ثم هو يوحي إلينا بأننا أمام خبيرٍ حكيم صادق غيور ، يعلن ما يراه وقد تأثَّر به تأثراً قلَّ أن يتأثَّر به غيرُه .

وهكذا ندرك أن النابغة أراد أن يعبِّر عن نفسه تعبيراً يحتاج إلى إطالة فِكْرٍ ، فلجأ إلى هذا الأداء الذي يعتمد فيه على مكنونات الألفاظ ، وما يمكن أن تؤدِّيَه من تعبير ، وتلك مهمةُ الذِّهن في اختيار المعنى الدَّفين . ويرى الدكتور محمد غنيمي هلال ، عندما تحدَّث عن الصور كلِّها ، أنها تَحْتاج إلى عناء في التَّفسير ، وهذا العناء مردُّه إلى الذِّهن ، فيقول : « إن العواطفَ والصورَ يجب أن يتزاوجا ليذوبَ كلاهما في الآخر ، ويتمثَّلا طبيعياً لدى الذِّهن

في نشوة فنّية .» [١] وهنا يمكن للذهن أن يدرك ما يستبطنه النّص من معانٍ وأفكار .

إن النابغة وهو يتحدث في الأبيات السابقة التي عرضتُها له عن القبيلة وموقفه من قومه ، وما جاء به من ألفاظ تحمِلُ في ظاهرها معنًى غيرَ الذي يُخفيه في ذهنه – يكلّفنا جهداً غير عاديٍّ في معرفة مضمونه ، وعلينا ونحن نستعيد ألفاظه أن نقف على الجانب الآخر من وراء النّص ؛ لنتبين إلى أي شيء يهدف الشاعر من صوره التي نستخلصها من أبياته ، وهي بِلا شك تحتاج إلى إعمال فِكْرنا وكَدِّ عقولنا وأذهاننا . وهنا نحتاج في تفسيرنا لهذه الصور إلى الغَوْصِ وراءها ، وإلى أن نُجهد أنفسنا في معرفة مغزاها الذي يرمي إليه .

## ٣- الصّورة التّشْخيصيّة

هذه الصّورة يستخدمها الشّاعر لتشخيص الأشياء التي نشاهدها ، فمثلاً مظاهرُ الطبيعة الصّامتةُ يشخّصها بحيث تصبح شخوصاً متفاعلة تمتزج الذات فيها بالموضوع ، « والإنسان لم يتعوّد على الاحتفاظ بشيء في ذاكرته بتخطيط متعدد ، بل كان يتصرف لباعث مباشر ، لنُزوع عفويٍّ . وفي لحظة تَماسّه مع الشيء تظهر صورة الشيء نفسه وصورة الفعل كجسد للفكرة ، أي كتصوُّر للشيء ؛ ومن ثم أصبح للشاعر موهبة أساسية واحدة ، هي القدرة على التّشخيص ، فلا يستطيع أن يتأمل شيئًا دون أن يمنحه حياة داخلية .» [٢]

ويبدأ التّشخيص بالتّخيُّل ، فالإنسان الذي يجهل شيئًا ولا يعرفه تأخذه الدّهشة والفضول لمعرفة هذا الشيء ، وعندما لا يقدر على فهم الأشياء والظّواهر فهو يسقط عليها صفاته ويجعل من نفسه مرجعاً للمعرفة ، ومن ثم يكون التّشخيص .

---

(١) محمد غنيمي هلال : دراسات ونماذج من مذاهب الشعر ونقده . القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣ . ص ٨١ . (٢) إرنست كاسيرر : مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، ترجمة إحسان عباس . بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٦١ . ص ٢٦٥ .

إن التّجسيم والتّشخيص يتعمّقان بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التي ترد علينا وروداً طبيعياً ، ثم إن اتجاهاتِنا النّفسيةَ ومشاعرنا وطرائق تفكيرنا في الأشياء غير الحية إنما تُصاغ وتنمو من خلال تفكيرنا وشعورنا بالمجتمع ، فالتّكوين العقليُّ ذاته إنما يتم من خلال علاقة الفرد بغيره من الناس ؛ لذلك لم يكن من المستطاع البَتُّ في مدى ملاءمة التّشخيص لصفات غير الحيّ ، إذ لا علم لنا إلا بالعلاقات الإنسانية التي تجرى أثناء كل تصوُّراتنا .

فالتّشخيص صفة تتسرَّب في كياننا عميقةً موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا ، في شكل غامض ، وحاجة الإنسان إلى وَثاقٍ يربطه بالطبيعة ، ومن الحق أن التّشخيص لم يكن يوماً ما مجردَ صدى لعقائد يعتنقها الأوائل ، من أجل تفسير الخير والشر في الحياة ، ولكننا مهما نلحّ على عمق العاطفة وسَعة الخيال – لن نستطيع أن نكشف كشفاً تامًّا عن لُبِّ التشخيص . ونعرض لتجربةٍ خاضها النّابغة ، ويعرضها أمامنا في هذا الثّوب الذي يظهره في قوله :

أَسَائِلُهَا وَقَدْ سَفَحَتْ [١] دُمُوعِي ... كَأَنَّ مَفِيضَهُنَّ [٢] غُرُوبُ شَنٍّ [٣]
بُكَاءَ حَمَامَةٍ تَدْعُو هَدِيلاً [٤] ... مُفَجَّعَةٍ عَلَى فَنَنٍ تُغَنِّي

إن الدّمع قدِ انهمر – وهو يستعيد ذكريات صاحبته بعد أن سأل عنها – كأنه انهمار المياه من إحدى القِرَب . ويبرز النابغة هذه الصّورة في قوله : « سفحتْ دموعي » فقد فاضت كما يفيض الماء من فوهة القربة ، وكأن العين تسحُّ دموعها بهذه الغزارة التي يتدفق بها الماء من القِرَب . وقد استخدم الشاعر وسائله من البيئة للتّأثير بها على السامع أو القارئ ، فالعربي يعرف القِرَب ، ويعرف كيف يفيض الماء منها ، ويمكن له بعد ذلك أن يتصوَّر كيف كان

(١) سفَحت : سالت . (٢) المفيض : المصبّ . (٣) غُروب شنّ : الغُروب جمع غَرْب وهو مسيل الدمع ، والشّنُّ : القربة البالية . (٤) الهَديل : فرخٌ فقدته الحمامة على عهد نوح عليه السلام .

الدّمع غزيراً ، وهذا وجه من وجوه التشخيص . ولم يكتفِ النابغة بهذا التّشخيص ، بل جعل هذا البكاء على حبيبته كنوح الحمام على الهَديل الذي يزعم العرب أنه اسم فَرْخ الحمامة الأولى ؛ هلك في زمن نوح عطشاً فالحمامُ كلُّه يبكيه ، وإن لم يكن للحمام دَمع يُرى يكون دليلاً على الأسى والحزن إلا أن ما يُصدِره من صوت وهو على فَنَنهِ يدل على الفجيعة ويدل على أنه جريح . وللشّاعر حِسٌ يستطيع به أن يعرف ما إذا كان صوت الحمامة بكاء أم غناء . وينقل لنا هذا الإحساس ويترك لنا تَخْييل هذا الدّمع في صورة مُحسَّة مُجسّمة .

« إن النابغةَ يُشخّص المعنى تشخيصاً بدلاً من أن يعلنه إعلاناً ، ولعل هذه الميزة تُؤالِف أيضاً طبيعة التّجربة الشّعرية ، فالصّورة ليست لها حدود معينة ، كما أنها لا تترجم الحالة الشُّعورية كالمعنى . وهذا الأمر بالغ الأهمية بالنّسبة للشّعر ؛ ذلك أن التّجربة هي حالة كُلّية حيّة تستبدُّ ، وتبرم إبراماً في النفس . إنها لا تتجزأ أو تتهالك وتنهار . أما المعنى فهو تجزيء للتّجربة ، إنه الخطوط المقررة الواضحة دون ظلال أو أحاسيس ، فهو لا ينقل التّجربة بل يفسّرها ويترجمها ترجمة ، بينما تنقلها الصّورة نقلاً ، تضعها أمامها ، أو في قلبها وتجعلها تعترينا بالشعور ذاته الذي اعترت به الشّاعر . وهكذا فإن التّجربة تصفو وتتكامل ، فلا يبقى الشاعر متحيّراً على سراب الأحاسيس ، بل يعكسها في حيّز الصورة بظلالها وتموُّجاتها . يقول الدكتور مصطفى ناصف : « التّشخيص ذو قدرة على التّكثيف والاقتصاد أو الإيجاز ، وقد عزا إليه رتشاردز الفضلَ في تجنُّب اندثار الدّوافع الانفعالية وتبددها ، لذلك يتميز من كل أسلوب يُراد به إحداث مفاجأة ، أو مخادعة ، فضلاً على أساليب الشُّرود الذّهني التي تفسر العاطفة . وأهمُّ ما ينبغي أن يحرزه التّجسيم الثبات ورسوخ الإطار العاطفيّ ، بحيث نتجاوز عتباتِ الحسيّ والمعنويّ ، ونكتفي بمقولةٍ لا هي حسية ، ولا هي معنوية خالصة ، وإنما هي الدنيا السّحرية التي تجمع الظاهر والباطن ، الحسّيّ

والمعنويّ .»[١]

وتلك صورة أخرى يعمد فيها النابغة إلى التّشخيص يقول :

كَأَنَّكَ مِنْ جِمَالِ بَنِي أُقَيْشٍ[٢] يُقَعْقَعُ خَلْفَ رِجْلَيْهِ بِشَنِّ[٣]

فقد حمَّل الشاعر ألفاظه في هذا البيت معنى الحقارة التي تشتمل عليها لفظةُ « بَنو أُقَيْشٍ » خاصة بعد أن أُردِفَتْ بلفظة « يُقَعْقَعُ » التي يتّضح معناها من خلال أجراس مخارجها . أما صورة الجمل الذي يَخشى من القعقعة وراءه فتدل على شدة الهجاء ، وهو تشخيص حسّيٌّ ماديٌّ لما يعرفه الشاعر فيمن يهجوه ، فالنابغة تغلب عليه الطبيعة المادية الحسِّية ، أي أنه يفهم الأشياء التي تبصرها عيناه أكثرَ من المعاني التي تتصدّى لذهنه . وبعد هذه الصورة نرى النابغة يستعيد المعنى نفسه ، ولكن بشكل آخر في مثل قوله :

تَكُونُ نَعَامَةً طَوْراً ، وَطَوْراً هُوِيَّ الرِّيحِ تَنْسِجُ كُلَّ فَنِّ

لعل النَّعامة أدلُّ على إبراز الصورة لبيان معنى الحقارة في هجائه ، فالنَّعامة تدفن وجهها في التراب توهُّماً منها أنها نجت من المصيبة فيما طمَرت وجهها دونها ، وهذه الصّورة تدل على الحمق والغباء ، ومنها يكون المعنى أوضح من الصّورة السّابقة .

وَيقف النّابغة أمام المصائب يصوِّرها ويُبرزها بشكل عظيم لا يقدر على تحمُّله أحد ، بحيث تُفسد على صاحبها هناءه ومتعته وصفاءه . وتَصويرُ الشّاعر للخطوب يكشف عن تجربته وعن صلته بهذا الحدَث ، وما يتركه في نفسه من أثر قد يكون قويًّا وقد يكون ضعيفاً ، تبعاً للارتباطات الوِجدانية والحسِّية لهذا الحدَث ، وتبعاً لمجال الإدراك الحسّيِّ والانفعاليِّ للنفس ، يقول النابغة :

---

(١) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية . بيروت ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، د. ت . ص ١٣٥ وما بعدها . (٢) بنو أُقَيْش : فخذ من أشجع ويقال : هم من عُكْل ، وإبِلُهم غير عِتاق ، فيضرب المثل بِنِفارها . (٣) الشّنّ : الجلد البالي ، والقعقعةُ صوته .

قُلْ لِلهُمَامِ وَخَيْرُ القَوْلِ أَصْدَقُهُ ... والدَّهْرُ يُومِضُ [١] بَعدَ الحَالِ بِالحَالِ
مَاذَا رُزِئْنَا بِهِ مِنْ حَيَّةٍ ذَكَرٍ ... نَضْنَاضَةٍ [٢] بِالرَّزايا صِلِّ [٣] أَصْلالِ

لقد استطاع النابغة أن يُشخّص المصائب بوصفه الحيّةَ بصفاتٍ عديدة ، يُضيف بعضَها إلى بعض ليجسّم أثر ذلك علينا فيجعلنا نُحسُّ بآلامها ، فهي حيّة سامّة ، تحمل السم الناقع ، فمن أصابه شيء منها لا يهنأ له مقام . وكيف لإنسان أن يَهْنأ بما حوله والسُّمُّ يفتُّ في عضده ، ويسري فيه مسرى الدّم في العروق ؟ لقد أقعده الألم وشَلَّ حركته بعد أن نزل به هذا الرُّزء الذي استطاع النابغة أن يوضّح لنا معناه بِرسم الحركة الدّالة عليه ، فهو عذاب مقيم أليم . فلو استطاعت ريشةُ مصوِّرٍ أن تبرز حركة الحيّة التي أخرجت لسانها تُحركه نافثة سمومها ، أو التي لا تستقر في مكان ولا تهدأ مُحدِثةً بذلك ضجراً وقلقاً وضيقاً وخوفاً ، أو تلك التي إذا نَهشتْ قتلتْ لساعتها ، في صورة صامتةٍ – لكانت براعةً تُحسب في عالم التصوير ، فما بالُنا وقد جَسّم النابغة هذه الحالة في صورة تشخيصية تبيِّن المعنى وتَلْمِس الحسّ والنّفس . إنه أعطى تشخيصاً وصورةً كاملة واضحةَ القسمات والمعالم لهذه الحيّة ، وبالتالي لهذا الرُّزء .

إن النابغة أراد أن يُبيِّن شدة المصائب من منطلق تشخيصِ مظاهرِ الألم التي يتصوَّرها الفرد باستخدامه لمؤثرات حقيقية واقعية فيما نَلمسه ونُشاهده وفيما يمرُّ بنا . فالحيّة من البيئة والكلُّ يعرفها ، بل قد يكون هناك صلةٌ بينه وبينها فرضتْها طبيعة الصّحراء التي يعيشها ، ويعرف مدى ما تُحدثه في الفرد إذا مسّتْه سمومها ، ويصوِّر ذلك النابغة في دقة وهو يتعامل مع الطّبيعة مِنْ حوله ، ويتفاعل مع مظاهرها سواء كانت جامدة أو حيّةً ، فقد استمد من الحيّة

(١) يومض : يلمع . (٢) النّضْناضُ : من الحيات الذي لا يثبت في مكانه لنشاطه ويخرج لسانه .
(٣) الصِّلُّ : أخبث الحيات ، ويقال للداهية الخبيث : صِلُّ أَصْلالٍ .

إيحاءاتٍ يَقْرِنُها بوصفه للزّايا في ملاحظة بسيطة بين ما يستمدُّه من البيئة وما يخلعُه على الشيء المراد وصفه ، فخرجت الصّورةُ واضحة . وهنا صلةٌ بين الطبيعة والفرد وبيئته يحقّقها الشّاعر بما يخلق من إبداعات من صور مستمدة ممّا حوله كما رأينا .

ويأتي جمال هذه اللّوحة التي شاهدناها في الأبيات السابقة من أن النابغة استطاع أن يَتشرّب البيئة المحيطة به تشرُّباً وتمثيلاً ساعداه وأعاناه على هذا الأداء الشعري ، ومن هنا كان الإعجاب ، لأن الشاعر إذا اتّخذ عناصر فنه واختارها من حوله اختياراً دقيقاً فقد أحرز نجاحاً . ولعل الدكتور طه حسين عندما قال عن المدرسة الشّعرية التي تبدأ بأَوْسٍ وتنتهي بالنابغة – في كتابه « الأدب الجاهليّ » – إنها شديدةُ اتّصال الخيال بالحسّ ، لعله كان يعني تفوُّقَ إحساس هؤلاء الشُّعراء ورؤيتهم لما يحيط بهم رؤية شعرية ، واستغلال هذه الرُّؤية في التّعبير عن أنفسهم ، وليس يضير الشاعر أن يَتّخذ عناصر فنه من الواقع تحت حِسّه القريب من حياته ما دام يستطيع أن يبلغ بها التأثير المنشود . ويرى الدكتور محمد زكي العشماوي في كتابه « النّابغة الذُّبياني » أن التّشخيص كان سِمَةً بارزة ، بل علامةً تفوُّق واضحةً في شعر النابغة .

إن النابغة في أبياته السّابقة التي تعرّضنا لها يلمس الحس والنفس بما جَسّم وبيّن المعنى المراد من ورائها ، حتى أحسسنا خطر هذه الحيّة الفاتكة – وإن لم نتعامل معها – فَبِمجرّد سماعنا لمثل هذه الكلمة فإننا نَقْشَعِرُّ لسماعها ونلمس خطرها .

وهذه صورة أخرى للحيّة يخلعُ عليها النابغة أيضاً صفاتٍ من الواقع ، فهي قصيرة لا تنطوي ، طويلةُ الإطراق لا عن خَفَرٍ وحياء ، بل عن خُبْث ودهاء ، جِسْمها ضئيل ، وسِنُّها كبيرة ، واسعة الشّدْقين ، حَوْلاء النظر ، لها أسنان عوجّ حِداد ؛ فحيّةٌ بمثل هذه الصفات لا بدّ وأن يكون خطرها شديداً ، يقول

النابغة :

صِلٌ صَفَا لا تنطَوي مِنَ القِصَرْ طَويلةُ الإطراقِ عَنْ غَيْرِ خَفَرْ
داهِيَةٌ قَدْ صَخُرَتْ [١] مِنَ الكِبَرْ كأنّما قَدْ ذَهَبَتْ بِها الفِكَرْ
مَهْرُوتَةُ الشِّدْقَيْنِ حَوْلاءُ النَّظَـرْ تَفْتَرُّ عَنْ عُوجٍ حِدَادٍ كالإبَـــرْ

وننتقل إلى تصوير آخرَ يعرضه علينا النّابغة حول النّفس البشرية ، تلك النّفس التي ينتابها ضيقٌ وكدر ، كما يُفرحها أنس وطرب ؛ فهي مرةً راضيةً ومرة مهمومة حتى إذا ما نظرتَ إليها خلتها الهمَّ نفسَه ، فهو يلازمها ولا يتركها كأنه قَدَرٌ أحمق الخُطى يلازم صاحبه :

كأنَّ الهَمَّ لَيْسَ يُرِيدُ غَيْرِي وَلَوْ أَمْسَى بِها شَتَّى هُدُونُ

إن النّابغة خلال هذا البيت يتنازع مع نفسه ، فهي تودُّ أن تتحرر من الهم ، ولكن الهم لا ينفك يُرهقها ، فالصّورة يتّضح فيها الجانب الحسيُّ وكذلك يَبرز الجانب الماديُّ ، عندما اتكأ على إظهار شكل الهموم وهيئته بعد أن أثّر الهمُّ عليه ، وأحاله إلى شخصٍ آخرَ تنظر إليه فلا تعرفه مما أصابه من الوَهَن والكَدَر . ومثلُ هذه الصورة تنبئ عن قيمة فنية حيثُ جعل من كلمة « الهمّ » إيحاءاتٍ ، فكأنه شخصٌ ثقيل يلازم صاحبه ، وهو غير راضٍ عنه ، ومهما داعبتْه الطُّموحات فلن تمنع عنه هذا الهم . إن هذه الصّورة قد استطاعت أن تعبر عن الأرق والسُّهاد والقلق ؛ فأدت معناها أداءً موحيًا انتشرتْ ظلالُه . فبساطة الكلمة مع قوة الصورة ودلالة المعنى ، مِمّا يدعو إلى التّأمل في جمال هذه الظّاهرة التي مرتْ بنا ، عندما جسّم النابغة الرُّزء وقَرَنه بصورة الحيّة ، وعندما جسّم الهمَّ وقرنه بالاضطراب والحيرة فقد يكون من عنصر آخرَ غيرِ المجاز ، عنصرِ إيحاء اللفظ ومن أدائه المباشر للصورة ، وهنا يكون التّشخيص الذي يُحدِث الانفعال .

---

(١) صخُرت : ثبتتْ في مكانها كالصخرة .

## ب – الأنواع البلاغية للصورة

### أولاً – التشبيه

وهو أوسع ضروب البيان استعمالاً في شعر النابغة وهو يُتقنه إتقانًا ؛ ذلك أنه يتعلّق بالواقع تعلُّقًا يجعل التّشبيه صورة منعكسة عن هذا الواقع انعكاسًا أصيلاً، ويترك له من الدّلالة وقوة الأداء عن النّفس ما لا سبيل إلى التّعبير عنه بسواه من أساليب التّعبير . وقد يكون هذا التّعبير ما أطلق عليه القُدماء « إصابة التّشبيه » ، ويسمو التّشبيه على التّقرير بالأفكار المجردة ، ويسمو كذلك على النُّعوت الكثيرة التي تنم عن التّعثر في الإفصاح عما في النفس من أشياء . وقد عمد الشُّعراء إلى التشبيه في أشعارهم ، وطرب له مَنْ يسمعه أو يقرؤه إذ إنه سما به عن التّقرير – كما قلت – الذي يؤدي به ما يفهمه من النّفس والأشياء ، وأصبح وسيلة إلى تقريب المضمون الشّعري إلى الفهم بالتّمثيل والمقارنة والاستنتاج ، وهو الأداة الأفضل و واقع النفس التي تكتشف ما حولها .

ولقد ألمّ النابغة بالتّشبيه كغيره من الشُّعراء ، واعتمد التشبيه في الإفصاح عن تجربته . ويُعرِّف الدكتور جابر عصفور التشبيه بقوله : « التشبيهُ علاقةُ مقارنةٍ تجمعُ بين طرفين لاتّحادهما أوِ اشتراكهما في صفة أو حالةٍ ، أو مجموعة من الصّفات والأحوال . هذه العلاقةُ قد تستند إلى مشابهة حِسِّية ، وقد تستند إلى مشابهة في الحُكْم أو المقتضى الذهنيّ الذي يربط بين الطرفين المقارَنَيْنِ ، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادّية ، أو في كثير من الصفات المحسوسة .» (١)

إن الفارق بيننا وبين الشّاعر الحاذق يتمثَّلُ في هذه القدرة الذّهنية التي تجعله يرى أبعدَ مما نرى وأدقَّ ، قد يستطيع كلٌّ منا أن يلاحظ أن ثَمَّةَ مشابهةً قائمة بين بعض الأشياء ، أو يدركَ علاقة ما بينها ، ولكن إدراكه ذلك إدراكٌ

(١) د. جابر عصفور : الصورة الفنية ص ١٧٢ .

محدود ليس على نفس القدر من الدّقة التي يتميز بها إدراك الشّاعر الحاذق ؛ لأن الشّاعر الحاذق لا يكتفي بالنظرة المُجْمَلة التي تُقدّم فكرة سريعة سطحية عن الأشياء ، بل إنه يحاول أن ينفذ إلى حقيقتها ، ويتعرّف على تفاصيلها . هذه المحاولة تجعله يرفض النّظرة المجملة التي تقع في إسارها ، ويُلحُّ على النّظرة المفصّلة التي تتأمل الأشياء ، وتتعمق التّفاصيل الدّقيقة . وهذه المحاولة هي التي تجعل الشّاعر لا يقبل ما يَرِدُ على العين ، ويألفه الناس ، بل يتجاوزه إلى النّادر الذي لا يُعتاد ، والغريب الذي لا يُؤلف . إن النابغة يعتمد على التّشبيه الذي يفيد المعنى كنتيجة لطرفَيْ مقابلة ، ولعل هذا الواقع الفنيّ – واقعَ التّشبيه – لم يكن وسيلة واعية في نفس الشاعر ، بل إنها اقتُضِيَتْ عليه بطبيعة عقله ، كما أن الصورة المادية اقتُضِيت بواقع بيئته ، فالتّشبيه بما فيه من مقابلة وتردُّد وتباطؤ في استنتاج الشّبَه ، هو وليدُ النّفسية البدائية . « إن التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويُكسبه تأكيداً ، ولهذا أطبق عليه جميع المتكلمين من العرب والعجم ولم يستغن أحد منهم عنه .» [١] ويرى ابنُ سِنان أن الأصل في حُسْنِ التشبيه هو « أن يُمثّلَ الغائبُ الخفيُّ الذي لا يعتاد بِالظّاهر المحسوس المعتاد ، فيكون حُسْنُ هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد .» [٢] ويعرض عبدُ القاهِرِ الفكرة من زاوية جديدة ، تتمثّل في قدرة التشبيه على إثبات المعنى وتأكيده ، فيرى : « أن الأصل في التّشبيه أن يوضّح المشكوك فيه ويُعربَ عنه بقياسه على المعروف ، لا أن يتكلف في المعروف تعريفاً بقياسه على المجهول ، أو ما ليس بموجود على الحقيقة .» [٣]

وَلنَضرب مثلاً على التشبيه عند النابغة كوسيلة لإعادة الأشياء بِدِقّة إلى ذاتها من خلال مظاهر أخرى ، في قوله :

---

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ٢٤٣ . (٢) ابن سنان : سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي . القاهرة ، مكتبة صبيح ، ١٩٦٩ . ص ٣٣٦ . (٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة ، تحقيق هـ . ريتر . إستانبول ، مطبعة وزارة المعارف ، ١٩٥٤ . ص ٨٨ .

كَأنّه خَارِجاً مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِه  سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوهُ عِنْدَ مُفْتَأَدِ [١]

فبعد أن يصف الشاعر مشهداً من مشاهد الصيد ، ومعركة تدور بين الثّور والكلاب في صورة متحركة نجد هذا التشبيه تغلب فيه صفة المشابهة الحسية في البصر بين مَشْهَدِ القَرْن الخارج من جنب الكلب ، والسّفودِ النافذ في اللحم ، فالصورة غايتُها التّدقيق في المحاكاة ، والشاعر غايته الوصف ليبين قوة الثور وحِدّةَ قرنه . ومثلُ هذا التّشبيه يَظْهر أيضاً في وصف النابغة لأدوات الزينة التي تَتَحلّى بها النّساء ، فيقول :

تَرائِبَ [٢] يَستضِيءُ الحَلْيُ فيها  كَجَمْرِ النّارِ بُذّرَ في الظّلامِ

فَلنتأمل هذا الحَلْيَ الذي يخطف الأبصارَ سناؤه على ترائب الحسناء ، وكيف يتّقد ويزداد وَهَجاً كأنه الجمر المنثور في الظّلماء حيث يظهر توقّده ويشتدُّ بريقه . إنها صورة يبرز فيها النابغة ضوء الحَلي وسناه ، ويوضّح هذا بأن شبهه بجمر النار نُثِرَ في الظلام ليظهر وَهَجه . وهو هنا يصف مظاهر الغنى والتّرف ويصف مظاهر الجمال ، فالحَليُ يوحي بالجمال والتّرف ، ويوحي بأنه يُضفي رونقاً وحسناً على من يتحلّى به ، فماذا يكون لو ازداد الحَليُ حسناً وبهاءً ؟ وما مصدر هذا الحسْن ؟ إنه موضع القلادة من الصّدر يزيده بهجة . فهذه الصّورة لا يكتفي النابغة فيها بالصّدر الجميل الذي زَيّنته اللآلئ ، وإنما يأتي بصورة أخرى مستمَدّة من جمال الصّدر الذي يُزَيّنُ القلادةَ نفسها ، ويجعلها في مثل هذه القيمة الغالية التي تبهر بضوئها العيون ، وقد تناثرت في ظلام الليل ، فهي لؤلؤ منثور . وهذا من غير شكٌ نوعٌ من الصّنعة الشّعرية تعتمد أكثر ما تعتمد على التأنّق اللفظي ، الذي أحدث الشّاعر من خلاله علاقةً بين الشّكل والمضمون ، فالشّكل قد خَلَع عليه هذه الصفات المنبعثة من الحَلي ذات الرّونق ، والمضمون المتمثّل في الكمال الجمالي .

---

(١) المُفْتَأَد : موضع اشتوائهم اللحم .  (٢) التّرائب : جمع تريبَة ، وهي موضع القلادة من الصدر .

وأنتقل إلى صورة أخرى عند النابغة يقول فيها في نفس المعنى السابق :

كَأَنَّ الشَّذْرَ [١] واليَاقُوتَ مِنْهَا عَلَى جَيْداءَ فَاتِرَةِ البُغَامِ [٢]

جيدٌ طويل كعنق الظبية يفتنُ النابغة في تصوير جماله بما يُزَيِّنه من شَذْر وياقوت يبهر العيون ، لما لهذه اللآلئ من بريق يكاد يخطف الأبصار ، وقد جعل النابغةُ مقاييس جمال الجيد الطّولَ ، واستخدم لبيان هذا الجمال الألوانَ التي تُضفي عليه حسناً ، وهو عنصرٌ من عناصر الصورة يُضيف إليه عنصراً آخر كحركة الجيد المرصَّع بهذه الآلئ التي قد تُحدث صوتاً من صليلها ، كما أن كلمة « البُغام » تكشف عن وجود صوت آخر ، وليس الصوتُ بأقلَّ حسناً مما خلعه من صفات في هذا التّصوير الفاتن . وهكذا نرى النابغة يضيف جزئيات الصّورة بعضَها إلى بعض في تأليف بلاغيٍّ خالص ، عن طريق التّشبيه الذي عمد إليه حين أراد أن يصوِّر جمال الصدر ، وحُسن الجيد ، متّخذاً من الصورة العامة التي يرسمها لهذا الصدر أو لذاك الجيد مَدْخلاً لغرض آخر ، لعله يكون مدخلاً إلى أغراض القصيدة الأخرىٰ ، وهنا تكون الصُّورة الكلّية التي تُؤلِّف من الأغراض والصور ما يصح أن نُسميه « مقولة » هذه القصيدة أو تلك .

وهذا مَشْهد آخرُ يقرِن فيه النابغة التّشبيه بغيره ، ويكون المشهد الثّاني ضرباً من التّمثيل على الأول ، يتّضح من قوله :

سَبَقْتَ الرِّجالَ الباهِشينَ [٣] إلى العُلا كسَبْقِ الجَوادِ اصْطادَ قَبْلَ الطَّوارِدِ [٤]

وقوله :

فَصَبَّحَهُمْ بِها صَهْباءَ [٥] صِرْفًا [٦] كَأَنَّ رُءُوسَهُم بَيْضُ النَّعامِ

وقوله :

---

(١) الشّذْر : قطع الذّهب التي تفصِل بين حبّات العقد . (٢) البُغام : صوت الظبية إلى ولدها بألين صوت .
(٣) الباهش : المسرع إلى الشيء فرحاً به . (٤) الطّوارد : التي تحمل على الصيد وتتبعه لتدركه .
(٥) الصّهباء : الخمر . (٦) الصّرف : الخالصة .

رَمادٌ كَكُحْلِ العَيْنِ لأياً أبينُهُ ونُؤْيٌ كَجِذْمِ الحَوْضِ أثْلَمُ خاشعُ
كأنَّ مَجَرَّ الرّامِساتِ ذُيُولَها عَلَيْهِ حَصِيرٌ نَمَّقَتْهُ الصَّوانعُ

وقوله :

وَأَنْتَ رَبِيعٌ يُنْعِشُ النّاسَ سَيْبُهُ وَسَيْفٌ أعِيرَتْهُ المَنِيَّةُ قاطعُ

ففي البيت الأول يمتدح النابغة ممدوحه بِسَبْقِهِ ، ويمثِّل ذلك بمثل الجواد الذي نال صيداً قبل سواه . ويتضح بذلك المعنى إذ قُرِن المشهدُ الأول بمشهدٍ آخرَ تَغْلِبُ عليه صفة الفوز أو السَّبق في الصَّيد . أما في البيت الثاني فإنه قَرَنَ بين الرءوس وبَيْض النعام في سُرعة التّكسُّر . ولا تعدو التّشابيه الأخرى في الأبيات الثالثة والرابعة هذا التوضيح ، حيث يُخيل إلى الشّاعر أنه أدرك غاية الإفصاح عمّا بنفسه ، فمثلاً في البيت الثالث يقارن النابغة بين رماد الموقد والكحل ، وبين الحفير والحوض ؛ فالرّماد والكحل يتّفقان في اللون والنُّعومة ، وهو إذ يماثل كذلك بين حفير الخيمة والحوض يعرِّف الشيء بذاته وحسب . ومثل ذلك تمثيل حركة الرياح في الإقبال والإدبار بحركة النسيج ، وربما سما هنا التشبيه إذ انطوى على بعض التّخيُّل والتّأويل دون أن يخرج من قبضة الواقع والحسّ .

ومن هذه النماذج للتّشبيه عند النابغة يتضح لنا اهتمام الشّاعر باستخدام هذا الضّرب من البيان في مهارة ، لقيمته عندهم وعند غيرهم ، يقول الدكتور مصطفى ناصف : « غَلا نقاد العربية في الإعجاب المتواتر بمكانة التّشبيه ، فقد رأوا فيه جانباً ( مِنْ أشرف كلام العرب ) وفيه تكون ( الفِطنة والبَراعة ) ولذا جعلوه أبْيَن دليل على الشّاعرية ومقياساً تُعرف به البلاغة ، و وصّى النُّقاد بأن يطلب الشاعر الحِذْق فيه لكي يملك زمام التّدرُّب في فنون السّحر البيانيّ .» (١)

---

(١) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص ٤٦ .

وهكذا نرى أن التّشبيه أوضحُ الأنواع البلاغية ارتباطاً بفن الوصف ؛ ذلك أنه بحكم تكوينه يضع الشيء إزاء ما يقابله على نحو فَنّيّ ، وأوضحُ ما يظهر ذلك الجانب من التّشبيه عندما يُراد به مجرد المطابقة . يقول قدامة : « يستند التّشبيه إلى مشابهة مادّية بحتة تَرِد إلى هيئات الأشياء وأشكالها ، ولا تتعدّاها إلى ما يُسمى بأوجه الشبه العقليّة ، وعندئذ ينطبق كلُّ طرفٍ من طرفَي التّشبيه على الآخر انطباقاً كاملاً ، إلى الدّرجة التي يمكن معها عكسُ الطّرفَيْن ، و وضْعُ كل واحدٍ منهما موضعَ الآخر ، ويُصبح صواب التشبيه – في هذه الحالة – مردوداً إلى التّطابق المادي الكامل بين الطّرفين ، وخضوعه الكامل لما عليه الموصوفُ في العالَم الخارجي إلى الدرجة التي يغدو معها التّشبيه فعلاً آليًّا للمحاكاة .» [1]

وهذا مَثَلٌ على التّشبيه الذي يستخدمه النابغة في صوره ، فصواب التشبيه عنده يتّضح في تصويره لنخيل بعض الأودية بأنها تَمُدُّ عروقَها إلى الأرض تستقي بها ، يقول :

مِنَ الوارداتِ[2] الماءَ بِالقَاعِ[3] تَسْتَقِي  بأَعْجَازِها قَبْلَ اسْتِقَاءِ الخَنَاجِرِ[4]
بُراخِيَّةٍ[5] أُلْوِتْ[6] بِليفٍ كَأَنَّـــهُ  عِفاءُ قِلاصٍ[7] طارَ عَنْها تواجِرِ[8]
صِغارِ النَّوَى مَكْنُوزَةٍ[9] لَيْسَ قِشْرُها  إذا طارَ قِشْرُ التَّمْرِ عَنْها بِطائِرِ

فهي نَخْلٌ بُراخيَّةٌ يشبّه ليفَها المنتشرَ في الفضاء بِوَبر الناقة الفتيَّة لكثرته وغزارته ، وثمرُها كثير اللحم ، صغير النوى ، لا يطير عنه القشر لِشدَّته وتماسكه . إن عناصر الصورة عند الشاعر في حركة امتداد العروق إلى الأرض،

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق س . أ . بونيباكر . ليدن ، مطبعة بريل ، ١٩٥٦ . ص ٥٥ .
(٢) الواردات الماء : يقصد النّخل . (٣) القاع : باطن الأرض . (٤) الخناجر : رءوس النخل .
(٥) بُراخيّة : نِسبةً إلى بُراخة وهي موضع بالبحرين ، أو تقاعست لِثقل حِمْلها .
(٦) أُلوت بِليفٍ : أذهبتْه وطيَّرته . (٧) عِفاء قِلاصٍ : العِفاء الوبر ، والقِلاص : النّوق والفتيّة .
(٨) التّواجر : جمع تاجرة ، وهي الناقة الحسَنَة النّافقة . (٩) المكنوزة : يريد أن ثمرها كثير اللحم .

وكذلك حركة القِلاص في البادية وهي ما توحي به الكلمة ، ثم ما يصدر عن هذه الحركات من صوت . « إن العرب قد ضمّنت أشعارها من التّشبيهات ما أدركه عيانُها وحسُّها ، فشبَّهتِ الشيء بمثله تشبيهاً صادقًا ، على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتْها ، ممّا يترتّب عليه الإلحاح على دقّة التّشبيه ، وتوافقه الكامل مع عناصر العالم الخارجي .» [1]

وهناك تشبيه يُؤدي فيه النابغة معنى ثم يعرِض لآخر كبرهان له أو عليه ، مثال ذلك قوله :

لكَلّفْتَني ذَنْبَ امْرِئ وَتَركْتَهُ    كَذِي العُرّ يُكْوَى غَيْرُهُ وَهْوَ راتِعُ

فنَجِد هنا نزعةً بُرهانية أو جَدَلية خالصة ، إذ يبدو الشّاعر كأنه يجادل الممدوح فيقدم له برهانًا على ظلمه :برهان ذي العر – أي الشّاعر – الذي يُكوى افتداء للبعير الجَرِب . ومما يسمو بهذا النّوع من التّشبيه كونُه كالحكمة الصّادرة عن مجرِّب . وهذا النّوع من التشبيه نراه يتكرر عند النابغة في مثل قوله :

فَلا تَتْرُكَنّي بِالوَعيدِ كأنّني    إلى النّاس مَطْلِيٌّ بِهِ القارُ أجْرَبُ
كَفِعْلِكَ في قَوْمٍ أراكَ اصْطَفَيْتَهُمْ    فَلَمْ تَرَهُمْ في شُكرِ ذَلِكَ أذْنَبُوا

يُخاطِب الممدوح بالقول : إنني أخلصتُ لِمن قدّموا لي معروفًا ، كما يُخلص لك مَنْ تصطفيهم ، فكما أنهم ليسوا مذنبين في إخلاصهم لك ، فإنني كذلك لستُ مذنبًا في إخلاصي لهم .

إن بلاغة التّشبيه عند النابغة في أنه ينقل الذّهن من شيء إلى آخر طريف يُشْبِهه ، أو صورة بارعة تُمثّله . وكلّما كان هذا الانتقال بعيدًا قليلَ الخُطور بالبال ، أو ممتزجًا بقليل أو كثير من الخيال – كان التّشبيه أروعَ للنفس وأدعى

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ١١ .

إلى إعجابها واعتزازها ، فعندما وصف النابغة الخيل مثلاً ، قال :

وَالخَيْلَ تَمْزَعُ [١] غَرْبًا [٢] في أعِنّتِها
كالطّيرِ تَنْجُو مِن الشُّؤْبوبِ [٣] ذي البَرَدِ

يُشبِّه الخيل في سرعتها كالطير تخاف أذى البرد ، فهي شديدة الطّيران ، فيؤلّف صورة ليس فيها غرابة ، إلا أنه استمدّ عناصرها من « الطّير » و « الشُّؤبوب » وجعل بينهما علاقةً أقامها لِلخيل ، فالعلاقة بين الخيل والطّير سرعةُ الانطلاق ، فكلاهما ينطلق في سرعة فائقة ، ويُعطي للسرعة قيمتها من الشؤبوب المتدفّق من المطر البارد الذي يُفزع الطير ، فيجعلها تنطلق انطلاق الرّيح تريد أن تنجو بنفسها من هذا الوابل . وهكذا تكون سرعة الخيل ، ويكون الشّاعر قدِ استطاع أن يؤدّي هذا المعنى في يَسير من اللفظ ، وفي صورة ليس فيها كثيرٌ من الصّنعة . ومثلُ هذا النّوع من الشعر قد اعتمد فيه النابغة على إيحاء اللفظ ، فمثلاً كلمة « تَمْزَعُ » أي تمرّ مرًّا سريعاً ، و « تمزَع غَرْبًا » أي تمرّ مرًّا سريعاً في عنف وحِدّة كأنها الطّير – والطّيرُ سريعة في اجتياز المسافات – ثم إنها طيرٌ تطلب النّجاة من الشُّؤبوب ذي البَرَد ، و « الشُّؤبوب » الدّفعة القويّة من المطر ، فيزيد ذلك من حِدّةِ طيرانها ، وسرعة نجاتها . قال ابن السكيت : « ويُروى ( تَمْزَعُ مَزْعًا ) وهي السرعة ، ويُروى ( تَتْرَعُ رَهْوًا ) والرَّهْوُ المُتتابِعة في سكون .» [٤] وهذا من أجمل ما قيل في وصف سرعة الخيل ؛ لأننا إذا أعدْنا نظرةً إلى لفظة « تَمزَع » وجدنا أنها قد حملتْ إلى السّامع أقصى ما تستطيع من مكنونها ، فقد أدّت السرعة أداءً موفّقًا يختلف أشدّ الاختلاف عما تؤديه كلمة أخرى ، وكذلك لفظةُ « غَرْبًا » قد أضافت إلى السُّرعة لونًا من النّشاط والحِدّة ، وأيضاً لفظةُ « أعِنّتِها » وما أعطته للصورة

---

(١) تمزَع : تُسرع في سيرها . (٢) الغَرْب : الحِدّة والنشاط . (٣) الشُّؤبوب : دفعة المطر القوية .

(٤) شكري فيصل : ديوان النابغة الذبياني . ط ٢ بيروت ، دار الفكر ، ١٩٩٠ . ص ١٨ هامش .

من حركة . وليس من شك في أن العربيَّ يُعجب بالخيل الأصيلة ، ولها صفاتُها المعروفة لديه : فهي مسرعة ، نشيطة ، ضامرة البطن ، طويلة السّاقين ؛ فاختيار الكلمات الموحية – كما فعل النابغة – أمر ضروريٌّ لتصوير سرعة الخيل وحِدَّتها ونشاطها . ولمكانة الخيل عند العرب واهتمامهم بها ، جاء ذكرُها وصفاتُها في القرآن الكريم .[١]

من أجل ذلك وُصِفت الخيل بأسمى الصّفات كما رأينا ، ونرى في هذا البيت :

أعِينَ عَلى العَدُوِّ بِكُلِّ طِرْفٍ وسَلْهَبَةٍ تُجَلِّلُ في السَّمامِ[٢]

فهو يتفوّق على عدوه لأنه يستعين عليهم – مهما أوتوا من قوة – بالخيل العربية الأصيلة ، ويعمد إلى وصفها بأنّها خيول ضامرة طويلة ، يشبّهها بالسّهام في طولها وقوّتها ، ماضية في شدة وإصرار إلى الهَجير في غير تعب أو كلَلٍ ؛ لأنها خيل مجرّبة ، مدرَّبة على القتال عليهنَّ علاماتٌ يُعرفنَ بها ، لا يفتُّ من مضائها شيء ، ولا يوهن من عزمها تقلُّب الرياح . تُدرك عدوَّها في إصرار وإقدام وشجاعة . والنابغة يخلع على الخيل هذه الصفات لِيُدلِّل على أنها خيل كريمة . وإذا رجعنا إلى الصّياغة اللفظية في هذا البيت نرى النابغة قد أحدث انسجامًا فيها بين قوله : « بِكُلِّ طِرْفٍ » وهو الكريم من الخيل ، وبين « السلهَبَة » وهي الفرس الطّويلة ؛ لِيُبرز المعنى من وراء ذلك بأنها قويةٌ لا تضعُف . والنابغة يستطرد من وصفه للخيل لوصف من يركبها فيقول :

وَضُمْرٍ كالقِداحِ مُسَوَّماتٍ[٣] عَلَيْها مَعْشَرٌ أشْباهُ جِنٍّ

---

(١) يقول تعالى : ﴿ زُيِّنَ لِلنّاسِ حُبُّ الشَّهَواتِ مِنَ النِّساءِ وَالبَنينَ وَالقَناطيرِ المُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالفِضَّةِ وَالخَيْلِ المُسَوَّمَةِ ﴾ آل عمران – ١٤ م رقم السورة ٣ ، ويقول : ﴿ وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ ، وَاجْلِبْ عَلَيْهِمْ بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ ﴾ الإسراء – ٦٤ : – ١٧ ، ويقول : ﴿ وَالعادِياتِ ضَبْحًا . فَالمورياتِ قَدْحًا . فَالمُغيراتِ صُبْحًا . فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا ، فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا ﴾ سورة العاديات – (١–٥) – ١٠٠ .

(٢) السَّمام : شدة الحر . (٣) مسوّمات : مُعَلَّمات .

شبّه الخيل في ضُمْرها بالسّهام ، وتلك صورة ، فهي وإن كانت ضامرة إلا أنها صُلبة متينة لا تَنْثني . ثم يستطرد في وصفه لراكبها حتى يبرز لنا مثلاً آخر أقوى تصويراً ، وأدقّ تفصيلاً من المثل السابق ، وذلك حين يُشبّه مَنْ يمتطي الخيل كالجنّ في نفوذهم ومضائهم في قوله : « مَعشَرٌ أشْباهُ جِنّ » يتطاير من أعينهم الشّرر ، وإذا كانت الخيل بهذه القوة والتّجربة « مُسَوّمات » فلا بد أن يكون قائدها على درجة مماثلة من الكمال والمهارة . وقد اجتمعت الصورتان لتُكمل إحداهما الأخرى في تصوير دقيق مما برع فيه النابغة .

إن خيل النابغة ضامرات ، يابسات كالغنم الطّوال الأرْجُل ، لا شعرَ على قوائمها وقدِ اتّسقت أجزاء أجسادها ، فَهُنّ جميلاتُ القوائم ، جميلاتُ الجسم ، تراها وقد أصابتِ الحجارةُ الصُّلبةُ باطنَ حوافرها وسيقانها ، فَهُنّ لِطاف كالرّماح المُسْتوية :

شَوازِبَ [١] كالأجْلامِ [٢] قَدْ آلَ رِمُّها [٣]
سَماحِيقَ [٤] صُفْرًا في تَلِيلٍ [٥] وَفائل [٦]
بَرَى وَقْعُ الصَّوّانِ حَدَّ نُسُورهـــا [٧]
فَهُنَّ لِطافٌ كالصِّعادِ [٨] الذّوابِـــلِ [٩]

والخيلُ فوق ذلك الوصف جيادٌ وَلود ، يَقْذِفنَ بالأولاد في كل منزل لغيرِ تَمام ، فهي تَشَحّط في الأسْلاء ، أي تضطرب. وقد شبّه السّلَى بالوصائل، وهي ثيابٌ حُمرٌ فيها خطوط خُضْرٌ ، يقول :

وَيَقْذِفْنَ بِالأَوْلادِ في كُلِّ مَنْزِلٍ تَشَحَّطُ في أسْلائِها [١٠] كالوَصَائِلِ

(١) الشّوازب : الضّوامر . (٢) الجَلَم : المِقْراض . (٣) الرِّمُّ : مخُّ العظم . (٤) السّماحيق : الطرائق الدقائق .
(٥) التّليل : العنق . (٦) الفائل : عِرْق في الفخذ . (٧) النُّسور : لحمات في باطن الحافر .
(٨) الصّعدة : القناة تنبت مستوية . (٩) الذّوابل : الدقيقة .
(١٠) الأسْلاء : جمع سَلى وهو غشاء رقيق يحيط بالجنين ويخرج معه من بطن أمه .

لقد جَهدها السَّفر رغم صبرها عليه ، فرمَتْ بأولادها ؛ صورةٌ تكشف عن التّعب الذي أصابها ، والنَّصَبِ الذي لقيتْه . أمّا الملاحظة الدّقيقة التي أدركها النابغة فهي تتمثل في « الأسْلاء » حيث شبّهها بالثّياب ذاتِ الألوان الزّاهية ، فاللون الأحمر له دِلالته ، وكذلك اللونُ الأخضر ، وبَيْن اللونين تناسُقٌ ، فيُبرز الشّاعر صورته مستغِلًّا هذا العنصر إلى جانب العنصر الحركيِّ النّاتج عن الولادة ، وكذلك الصّوت في تقديم هذه الصّورة الفنية .

ومن الصّور السّابقة نتأمل فَنّية الشّاعر فيها حتى أصبحت ظاهرةً في شعر النّابغة ، فصوره متعدّدة ومتغيّرة حسب التّناول ؛ وقد ساعده على ذلك تمثُّله لبيئته المحيطة به تمثُّلاً صادقًا ، وأعانه على بلوغ هذا الأداء حرصُه على دقائق الأمور فيصفها ، وإلى الجزئيات فيصوِّرها . فإذا راجعنا صورة الخيل التي وصفها بالقوة والمُضِيِّ قُدُمًا في غير ملل ونَصَب ، رغم أن مَشْيها على « الصّوّان » – وهو اليَبِس من الأرض – قد أذهب حدَّ نُسورها وهي صابرة لا تجزع ؛ لرأينا وسائل الأداء عند الشّاعر من البيئة « الصّوّان والصّعْدة والذّوابل والنُّسور والجَلَم » أما التّفاصيل والدّقائق فتظهر في قوله : « في تَليلٍ وفائِلٍ » بمعنى « أي نَحُلتْ فصارَ ما كان فيها من شَحْم ونَفْي إلى المواضع الّتي لا تَنْحُل ، إلى التّليل وموضع الفائل ، والتّليل العنق ، والفائلُ عِرْقٌ في الفخِذ . وإنما يريد موضعَ الفائلِ ولم يُرِدِ الفائلَ بعينه . أما النُّسور لحماتٌ في باطن الحافر كنَوى الزّيتون ، وهي أربعةٌ في كل حافر .»[1]

ويقول النابغة في تشبيه الخيل أيضاً :

مُقَرَّنَةً بِالعِيسِ وَالأُدْمِ كالقَنَا عَلَيْها الخُبُورُ مُحْقَبَاتُ المَراجِلِ

فهي ضامرةٌ كالقنا في ضُمْرها وصلابتها وقوتها ، وعليها الدُّروع المحكَمَة الصُّلبة المَجْلوّة بِالكِدْيَوْنِ والكَرِّة ، فهي مضيئة برّاقة :

---

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ١٤٥ هامش .

عُلينَ بِكدْيَوْنٍ ، وَأُبْطِنَّ كَرَّةً　　فَهُنَّ وِضاءٌ صافِياتُ الغَلائِلِ

يقول النابغة « عُلينَ بِكِدْيَوْنٍ » أي جُعِل على ظواهرهِنّ وَرْديُّ الزّيت لِئلا تصدأ ؛ فهو عليم بما يَحفظ عليها لمعانَها وبريقَها ، كما أن « الكَرّة » هي ما طُليت به من دُهْنٍ أو دَسَم ، و « الوضاء » النّقيُّ الصّافي ، وقوله : « صافِياتُ الغَلائِلِ » يعني أن الدُّروع صافيةٌ ، فغلائلُها صافياتٌ لصفائها ؛ لأن الدّرع إذا كانت صافية لم تُدَنّسِ الغلالة تحتَها ، والغلائلُ هي مَساميرُ الدُّروع .

إن النّابغة بذلك يصوِّر دَقائق الأشياء في شيء من التّفصيل . ومن هذا التّفصيل تصويرُه لِخَيْلٍ شَحَبَتْ وجوهُها من شدة إجهادها ؛ لأنها تسير سيراً طويلاً ، وهذا السَّير يُجهدها ولكنها تصبر عليه ؛ لأنها خيل مجرَّبة أصيلة يرمي بها قُدُماً :

أَقْدَمْتُهَا ونَواصِي الخَيْلِ شَاحِبَةٌ　　جَرْدَاءَ عِجْلزةً أَرْمي بِهَا قُدُمَا

فسر ابنُ السّكّيت « الجَرْداء » بأنها قليلة الشعر ، و « العِجْلِزَة » بأنها الناقة الصُّلبة [١] فالكلمتان اللتان فسرهما ابن السكيت في البيت استطاع النابغة أن يبين بهما أثراً من صفات الخيل الشّديدة القوية ، القادرة على الإقدام للخطوب في شجاعة ، فإذا ما أجهدت من سير أو قتال شَحَبَتْ وجوهها ، وهذا دليلُ معاناتِها وصبرها على العذاب ، وبذلك يبرز النّابغة صورتين للخيل ، صورةً في حال سلامتها ، وصورةً في حال كَلالها ، وفي الحالين لها منزلةٌ كبيرة ترجع إلى قوة العربيِّ في سِلْمه وحربه ، وهي بعد ذلك زينتُه في حياته الصّحراوية ، و وسيلة معيشته التي يهتمُّ بها ، وكان يَتفاخر بمكانتها العظيمة في السِّباق ؛ من أجل ذلك جاء شعرُ النّابغة يحمل صوَرَها . ولا شكَّ في أن الإلحاح على الدّقة في التّفصيل والتّصوير يؤدي إلى الإعجاب الشّديد بِحَشْدِ التّشبيهات

---

(١) شكري فيصل : من شرح ابن السّكّيت للديوان ، ص ١١٢ هامش .

وتَكرارها داخل البيت الواحد أو الأبيات ؛ مما يُؤدي إلى استقصاء عناصر المشابهة – كما بيّنتُ – وأن التّكرار يُؤدي إلى اقتناص كلّ المشابهات الممكنة.

وللنّابغة تشبيه يقوم وجهُ الشّبه فيه على حقيقةٍ إيحائية إبداعية ليست مستمَدَّة من المقارنة الحسّية ، بل إن الشّاعر يُدرك مضمون الأشياء البعيدة ، وَينفُذ إلى الدّلالات الظاهرة المُضمرة في الأشياء من مثل قوله :

وَأَرْعَنَ [١] مِثْلَ اللّيلِ يَسْتَلِبُ [٢] القَطَا أفاحِيصَهُ [٣] بالجوِّ مِنْ كلِّ مَهْجَدِ [٤]

وقوله :

أو تَزْجُرُوا مُكْفَهِرًّا لا كِفاءَ لَهُ كاللّيْلِ يَخْلِطُ أصْرامًا بأصْرامِ [٥]

فالعلاقة بين الجيش والليل في البيتين تَظهر من تأملاته ، كما نجد معنى الحشد والرّهبة والشُّمول في تشبيهاته ، وكذلك الإطباق على كل شيء مما لا يحيط به حَدٌّ يحدُّه .

وفي تشبيهات أخرى يصوِّر النابغة الخيل في وقت القيظ ، إذ يتعذّر الماء والكلأ فتصل أرضَ المِلح – اسم ماء لبني فزارة ومياههم مِلْحَة مُرَّة – مستغيثة قد سارت النهارَ كلَّه ، ولم تطعم في منازلها غيرَ السَّير والتعب ، بدلَ النوم والراحة ، يظهر ذلك في قوله : « ما طَعِمَتْ طَعْمَ نَومٍ غيرَ تَأويبِ » إشارة إلى أن هذه الخيل لم تَنَمْ إلا أنها كانت تجيء إلى المنزل مع الليل فتستريح شيئًا وتنام نومًا يسيرًا ، وأنّى لها النومُ وهي مُجهَدة يتصبَّب منها العرق كما صوَّره النابغة :

---

(١) أرْعَن : جيش عظيم جرّار . (٢) يَسْتَلب : يُفزِع .

(٣) أفاحيص : جمع أفحوص وهو حفرة تحفرها القطاة لتبيض فيها .

(٤) المَهْجد : موضع النوم .

(٥) يخلط أصراما بأصرام : يُلحق كل حي بقبيلة .

قادَ الجِيادَ مِنَ الجَوْلانِ [١] قَائِظَـــةً
مِنْ بَيْنِ مُنْعَلَةٍ تُزْجَى وَمجْنُـــوبِ [٢]
حتى استغاثَتْ بأهْل المِلح ما طَعِمَتْ
في مَنْزِلٍ طَعْمَ نَوْمٍ غَيْرَ تأوِيـــبِ [٣]
يَنْضَحْنَ [٤] نَضْحَ المَزادِ [٥] الوُفْرِ أتأَقَها [٦]
شَدُّ الرُّواةِ [٧] بِماءٍ غَيْرِ مَشْـــرُوبِ [٨]
قُبٌّ [٩] الأياطِلِ [١٠] تَرْدِي [١١] في أعِنَّتِها
كالخاضِباتِ [١٢] مِنَ الزُّعْرِ [١٣] الظَّنابِيبِ [١٤]
شُعْثٌ عَلَيْها مَساعِيرٌ [١٥] لِحَرْبِهِـــمُ
شُمُّ العَرانِينِ مِنْ مُرْدٍ وَمِنْ شِيـــبِ

إن هذه الخيل لِقُوتها تسير في القيظ الشديد ولا تحفل به ، ولا تنام ، بل إنّ العرق ليتصبَّب منها كما يتصبَّب من القِرَب ، وهي ضامرة كالظّليم الذي لا يُجارى في عَدْوه . ولقد تخيَّر النّابغة من الأوصاف والأحداث ما يوحي لنا بِعَزْم الممدوح وشِدَّة احتماله من خلال خيله ، فالقيظ والعرق المتصبِّب والضُّمور - هذه جميعاً تدلُّنا على أنها خيلُ بطولةٍ أكثر منها خيلُ لهوٍ وجَمال ، يدلنا على ذلك اختيارُ الشّاعر للألفاظ التي توحي بأنّها خيلٌ مجهَدة أرهقها الجري في الهاجرة فتصبر وتتحمل حتى يتصبَّب منها العرق ، فيقول : « من بين مُنْعَلَة » يعني ناقة ذات نَعْل ، و « المَجْنوب » الفَرس المقود، وقوله : « يَنْضحْن نَضْح المَزادة » فنضح المزادة كعَرَق الخيل ، والعربيُّ يعرف

---

(١) الجَوْلان : اسم موضع بدمشق . (٢) مُنْعَلة ومجنوب : المُنعلة : الناقة ذات النَّعل ، والمجنوب : الفرس المقود . (٣) التأويب : المجيء ليلاً . (٤) ينضحن : يعرقْن . (٥) المزاد : ما حُمِل فيه الماء .
(٦) أتأقَها : ملأها . (٧) الرُّواه : المسْتقون ، واحدهم : راوٍ . (٨) غير مشروب : يعني العرق .
(٩) القُبّ : اللاصقة البطون . (١٠) الأياطل : الخصور . (١١) الرَّديان : ضربٌ من السير .
(١٢) الخاضبات : الظُّلْمان جمع ظليم وهو ذكر النعام إذا اغتلم . (١٣) الزُّعر : التي لا ريش عليها .
(١٤) الظّنابيب : مقدّم عظم الساق . (١٥) المساعير : مُشْعِلو الحرب .

المزادة لأنها من بيئته ، فهي التي يحمل فيها الماء . وقد وصفها بالضّخامة لشدةِ امْتلائها بالماء – وإن كان نَضْحُ المزادة ماءً مشروبًا ، أمّا العرق فماء غير مشروب . ثم قوله : « أتْأَقَها شَدُّ الرُّواة » لأنها تكون مسترخِيَة مسترسِلَة ، فإذا شدَّها الرُّواة بالحبال انقبض بعضها إلى بعض فتمتلئ . هذا تفصيل يعمد إليه الشاعر في وصفه وتصويره للخيل ، وقد استمدَّ عناصر الصّورة من البيئة – كما نرى – وكلّما كانت البيئة مصدرَ عناصر صوره ، كانت هذه الصُّور قريبةً إلى الذّهن في وضوح وعمق ، فمَنْ يطّلعْ على هذه الصورة التي وصف فيها النّابغة الخيلَ لا بد أن يحسَّ بهذا الجوّ الذي جعل الخيل يَتقَطّرُ جسدُها عرقًا ، ويدفعه ذلك إلى أن يستمرَّ مع النابغة في هذا الوصف التّفصيليّ للخيل المتعبَة ، فتشعر وأنت تشاهدها بأنها مُشعَثَة مغْبَرَّة ، قد تغيَّر لونُ شعرها من طول السَّير ، عليها فرسانٌ مرتفعو الأنوف رفعةً وعزةً ، يُقْبِلون على المعركة غيرَ خائفين في جرأة وشجاعة ، مثلما يقول :

شُعْثٌ عَلَيْها مَساعِيرٌ لِحَرْبِهِمُ    شُمُّ العَرانِينِ مِنْ مُرْدٍ وَمِنْ شِيبِ

حتى الفرسان يصوِّرهم في شيء من التّفصيل ؛ فمنهم الشّباب ، ومنهم الشّيب ، ثم إنه يُظهر بأسهم وقدرتهم على مواجهة الصِّعاب في قوله : « شُمُّ العَرانينِ » فهم أعِزّةٌ ليسوا أذلةً ، ولكنّهم صابرون على القِتال كما صَبَرتْ جيادُهم على التّعب من شدة السَّير . فهاتان الصّورتان : صورةُ الخيلِ على هيئتها ، وصورةُ الفرسان على هيئتهم كَمُلَ بِهما هذا المشهدُ .

ويستمر النابغة في وصفه الجياد ، وفي تصوير سرعتها التي ربما أجهدتْها وأتعبتْها ، صابرة على ما تلاقي ، ويخلع عليها من الصّفات ما يجعلها نابضةً بالحركة مثلها كمثل الظّليم في الشّتاء حين يحمرُّ جلده وساقاه حين يشتدُّ جَرْيُه ، يقول :

قُبُّ الأياطِلِ تَرْدي في أعِنَّتِها    كالخاضِباتِ مِنَ الزُّعْرِ الظّنابيبِ

فهي خيل خفيفة سريعة كذكور النّعام ، وخصّ « الخاضباتِ » لأنها تحمَرُّ أسؤقها من شدة الجَرْي فكأنّها « خضبت » لما نالها من ألوان النبات والزهر .» [١]

هذه الصّورة الجزئية التي يعمد إليها النابغة في تصويره للخيل ، تُعطينا تفصيلاً كاملاً عن صفاتها ، وبذلك تتكوّن لدينا صورةٌ كاملة عما يصفه . ويقول في ذلك الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : « يأتي الشاعر بِصُورٍ جزئيةٍ متنوعة يبنيها بناءً تشبيهيًّا ، ويحشدها في قصائده ، لِيُعبر من خلال هذا الحَشْد من الصّور التّشبيهية عن معنى بِعَيْنه ، يتكرّر في أبيات هذا الجزء أو ذاك من أجزاء القصيدة . وَيَرِدُ هذا النّوع من الصُّور التّشبيهية ويتراكم في تلك الأغراض التّقليدية ، التي يتألّف منها بناء القصيدة الجاهلية ، وهي : الوقوفُ على الأطلال ، والغزل ، و وصف النّاقة والرّحلة . ويأتي بصور كُلّية أو قُلْ لوحاتٍ متكاملة تؤدي فيه هذه الصورُ التّشبيهيةُ الجزئية وظيفةً بنائيّةً بعينها ، إذ تَتَحوّل إلى لبناتٍ في هذا البناء التّصويريّ المتكامل ، أو هذه اللوحة المُمتدة على مساحة زمنية ومكانية واسعة – وهي لوحات يبنيها الشُّعراء عادة من خلال قَصّ الأحداث وحكاية المواقف ، و هو ما يُعَرف اصطلاحًا بـ ( صورة الحدَث ) أو ( صورة المَوقف ) وهو ضَرْبٌ من التّصوير يغلِبُ على شعر المتأخرين من شعراء الجاهلية .» [٢]

وهكذا فالصُّورة عند النابغة تختلف باختلاف المواقف التي يواجهها في حياته ، من مِثْل تصويره لما يصادفه في بيئته من حيوان ونبات ، وما تُحدِثه الطبيعة من سيول وأمطار تُسبِّبها الرّياح والأعاصير ، وما يصفه من عادات قومه وتقاليدهم كالعطاء والجود ، وما يعتريهم من البأساء والضراء في حروبهم وتنقلاتهم ، وما يستحسنُه وما لا يستحسنه .

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص٥١ هامش .

(٢) إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ، ص ٢٧٧ وما بعدها .

وقد جاءت الصُّور مختلفةً من تشبيهاته التي رأيناها فيما سقناه له من شعر عن الجَمال في المرأة ، أو عن القوة في الخيل ، أو في المعركة ، وتنوّعت التّشبيهات من مقابلة إلى استنتاج إلى ضَرْبِ الأدلة والبراهين والحجج ، إلى الاستطراد في صفات المشبَّه حتى إننا أصبحنا أمام فنٍّ يكاد يكون مستقلًّا بذاته كفنِّ الوصف أو المدح وغيرهما . وقد بدا لنا – من خلال ما عرضْنا – مهارةُ الشّاعر في استخدام هذا اللون البيانيِّ .

## ثانياً – الاستعارة

الاستعارة انتقال في الدّلالة لأغراض محدّدة . وهذا الانتقال لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة ، تربط بين الأطراف ، وتيسر عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها . ويقوم التّعبير الاستعاريُّ على التعمق الوجدانيِّ ، تمتد فيه مشاعر الشّاعر إلى كائنات الحياة من حوله ، فيتأملها كما لو كانت هي ذاته ، ومن هنا تحتاج الاستعارة إلى جُهد غير يسير حيث تتّضح فنية الشّاعر في استخدامه لهذا اللون في صُوره . وقد لا نجد مثل هذا الجهد في استخدامه للتّشبيه مثلاً ؛ لأن الاستعارة كما يقول عنها أبو هلال العَسْكريّ : « الغرضُ من الاستعارة إما أن يكون شرحَ المعنى وفضلَ الإبانة عنه ، أو تأكيدَه والمبالغة فيه والإرشادَ إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسينَ المعرض الذي يبرز فيه .»[1] كذلك يرى ابن سنان أنَّ : « الاستعارة تُوضّح المعنى وتبين عنه أكثر ممّا تفعل العبارات الحَرْفية .»[2] ويذهب صاحبُ الوَساطة إلى أن الاستعارة أحدُ أعمدة الكلام ، فعليها « المعوَّل في التّوسع والتّصرف ، وبها يُتَوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النّظم والنّثر .»[3] . وتحدّث الشريفان الرّضي والمُرتضَى عن الرّونق الذي يُضفيه المجاز على الكلام ، فقال المُرتضى :

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ٢٤٣ . (٢) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٣٣٦ .
(٣) الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي . القاهرة ، عيسى الحلبي ، د. ت . ص ٤٢٨ .

« إن الكلام متى خلا من الاستعارة ، وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً من الفصاحة ، بَريّا من البلاغة .» [١] وخصّص ابن رشيق الحُكْم فقال : إنه « لا ينبغي للشعر أن يكون مغسولا من هذه الحِلَى فارغًا » [٢] وتوقّف عبد القاهر يوضّح ما أجمله سابقوه بقولهم إن المجاز أفضل من الحقيقة . [٣]

إن الشّعر بخصائصه الفنية ، وتصوبراته البلاغية يجعل الإنسان يلتحم بالعالم الخارجيّ من خلال محاولته اكتشافه الذي يدعوه إلى التّأمل . وهذا الالتحام أصدق لأن الإنسان يُحوّل نفسه فيه إلى ظاهرة كونية من خلال تأملاته ، فكانت الصُّور الشّعرية غايته من إبداعه ، وكانت الاستعارة هي أولى هذه الغايات ، ففي الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد التّدبُّر والتّبصُّر ، وهذا يقودنا للقول بأن مظاهر عمل الإنسان و وعيه ، منذ بداياتها الأولى ، ذاتُ علاقة مباشرة بالمشكلة الجمالية التي دعته إلى التّأمل ، فلحظات العمل والوعي هي استيعابُ وإدراكُ جمالٍ ما تراه العين ، فالاستعارة ترجع إلى أن الإنسان حاول في لحظة معينة من إدراكه للجمال ، وقبل استعداده للتفكير ، أن يعبر عمّا حوله بلغة الملموس والمحسوس والعَيْنيّ ؛ فأدرك البُعْدَ المجازيّ ، ومبدأ التّشابه الذي تنطوي عليه الاستعارة . ويقول الدكتور مصطفى ناصف : « وقد آن لنا أن نقول : إن الاستعارة ليست غايتها الوضوحَ البصريَّ أو الحسَّ الدقيق . من الحق أن ملامح الشعر – أحيانًا – ذاتُ طابع حسّيٍّ ، فالفن كما يقال ، إذ يجعل من المعنى حِسيًّا عيانيًّا إنما يريد أن يجعل الإحساس خصبًا ، وأن يُخرج منه فكرًا . والشّاعر إذ يعتمد على النواحي البصريّة والسمعيّة ( أكثرَ من

(١) الرضي : تلخيص البيان في مجازات القرآن ، تحقيق محمد عبد الغني حسن . القاهرة ، عيسى الحلبي ، ١٩٥٥ . ص ١٢٣ . المرتضى : آمالي المرتضى ، ج ١ ، ج ٢ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ، عيسى الحلبي ، ١٩٥٤ . ص ٤ ، ص ٩٥ .

(٢) ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده جـ١ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٥٥ . ص ٢٨٥ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق هـ. ريتر . إستانبول ، مطبعة وزارة المعارف ، ١٩٥٤ .

اعتماده على الحواسّ الأخرى ) إنما يريد أن يَعبُر الحسّ إلى الخياليّ والفكريّ. وبلاغةُ الاستعارة ليست رهينةً بكونها صورةً ذاتَ صفات حسّية ، وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفات الحسيّة تعبير عن تمثُّل خياليّ . وربما لا تكون المتعة الحسّية إلا عَتبة خارجيّة متميزة من التّجربة الخيالية المبدعة والمتذوقة في صميمها . وليست وظيفةُ اللغة ذات الألفاظ أن تقدّم إلينا نُسخاً من الإدراكات والإحساسات المباشرة ، بلحمها ودمها . إن الكلمات لا تصلح لهذه الغاية ، وعملها الحقيقيُّ أن تعيد بناء الحياة نفسها ، وأن تبعث في الإدراك معنى النّسَق والنّظام .»[1] لقد كان الشّاعر يتصرف تبعاً لباعثٍ مباشر ، لنزوح عفويّ، وفي لحظة تماسّه مع الشيء تظهر صورة الشيء نفسه مصوّرةَ الفعل كجسدٍ للفكرة أي كتصوير للشيء ؛ ومن ثم يكون التّشبيه أو الاستعارة أو غيرهما . وإذا كان التّشبيه قد أصبح مألوفاً في استخداماته ، فإن الاستعارة تشير إلى تمكّن الشاعر ومهارته ، فليس يَخفى أن الشاعر الذي يجيء بالاستعارة المتمكّنة إنما كان ينظر فيها أو يديرها إدارة بحيث لا تجيء عفواً إلا في النّادر ، وهي بلا شك أبلغُ في الخيال وأقوى في التّصوير . والنابغة يستخدم استعاراتِه الجميلة المتمكّنة في مثل تصويره لغانية فتّانة مترفة ، قد استغنت بجمالها عن الزّينة ، وهذا مَثَلٌ من أمثلة عديدة ، يقول :

في إثْرِ غَانِيَةٍ[2] رَمَتْكَ بسهْمِهَا ... فَأصَابَ قَلْبَكَ غَيرَ أنْ لمْ تُقْصِدِ[3]

سَهْمٌ رَنا ، قلبٌ دَنا في غير قصد أو تعمُّد ، فَفعْلُ العيون كفعْل السّهام كلاهما يَقتل ، إلا أن العلاقة بينهما علاقة بين الحسّيّ والمعنويّ ، وهنا تظهر مهارة النابغة في تقليبه المعنى الواحد في صور مختلفة ، إمعاناً في الإيضاح ، وزيادة في استيفاء المعنى واستقصاء كل دقائقه عن طريق ألفاظه ، فمثلاً يقول

---

(١) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص ١٣٨ . (٢) الغانية : التي غنيت بجمالها .
(٣) لم تُقصد : لم تُهلِكْ .

« فأصاب قلبَك » ويقول « غير أن لم تُقْصِد » يريد أنها أرْدَتْه ، وإن كانت فعلت ذلك عن غير قصد منها ، فظاهر المعنى الموت ، ولكن نظرتها حياة له وهو يتمنّى هذه الحياة ، فقد كان قلبها مهيَّئًا لهذا الأثر ومستعدًّا له . وهكذا فقد تبتعد الكلمة عن معناها الحرفيّ لتتخذ بُعداً آخر ، يجعل منها موقفاً أو موضوعاً أو حدثاً ، كما يقول الدكتور مصطفى بدوي : « وعلى ذلك فمفهوم الجمال عند الشّاعر يرتبط بالعمل القيِّم ، فما دامت الحياةُ قادرة على تحقيق هذا العمل فهي جميلة ومطلوبة .» [1]

وإذا تركنا مظاهر الجمال في غانيةِ النّابغة التي عمد فيها إلى الاستعارات كما عمد في غيرها مما يكشف عن هذا الجمال ، إلى تصويره لمواقفَ أخرى في شئون حياة العربيّ التي يفتخر بها كتصويره الأبطال في ميدان القتال ، يقول – وقد مر بنا من قبل :

فَهُمْ يَتسَاقَوْنَ المَنِيَّةَ بَيْنَهُمْ بأَيْدِيهِمُ بِيضٌ رِقاقُ المَضارِبِ

إن هؤلاء الفرسانَ يحتضنون الموت كأنه عزيز لديهم ، يُقبلون عليه في رغبة وجرأة ، ويتساقَوْن كئوسه فرحين ناعمين ، كما يتساقى الشَّرْبُ الكئوس في رغد ودَعة من العيش ، وتلك صورة لهذا المشهد وما له من دلالة في النَّفس البشرية ، ثم يأتي بصورة أخرى لهؤلاء الفرسان وهم يَضْربون بمضاربهم الرَّقيقة رءوس القوم فيطير عنها عظامها الرَّقيق يتفرَّق هنا وهناك . وما أكثر مثل هذه المواقف التي كان يصورها النابغة مشيداً بالأبطال وبِقُوَّتهم ، في قوالبَ فنيةٍ من مثل الاستعارات التي جاءت في قوله : « يَتساقَوْن المنيَّة » فالمنية كأس يَشرب منها الفرسان ، بل هي كأس يتنازعونها فيما بينهم ، « وقد ضرب التَّساقي مثلاً لأن أكثر مهالك الإنسان فيما يشرب من السموم وغيرها .» [2] وهكذا

---

(١) محمد مصطفى بدوي : الإحساس بالجمال . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د. ت . ص ١٢٢ .

(٢) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ٤٤ هامش .

تُصبح الصّورة واضحة المعالم في تنقُّله من مشهد إلى آخر ، وفي كل مشهد يصف فيه كلَّ جزئية من جزئياته ، فمثلاً عندما وصف الفرسان قدم لهم صفاتٍ عديدة فهم شجعان ، مقدِمون على الموت ، غير هيابين ، وصوَّر الموت بكأس يشرب منها المحاربون ، ثم ينتقل إلى صورة أخرى تزيد المعنى ظلالاً وإيحاءً ، فالفرسان يمسكون مضاربهم بأيديهم القويَّة ، يقطعون بها رءوس القوم وكأن هذه الرءوس شيء يُحصد ، أو ثَمر يُقطع ، فتطير رقاب الأعداء وتتناثر في كل مكان : هنا قدم وساق ، وهناك رأس وذراع ، وعظام تتناثر بين هذا وذاك .
وفي موقف آخر يعمد النابغة إلى الاستعارة حيث يصور صاحبه مرة كالموت لأعدائه ، ومرة كالغيث لأوليائه ، يقول :

تَحِينُ بكَفَّيْهِ المَنَايَا ، وتَارَةً تَسُحَّانِ سَحًّا مِنْ عَطاءٍ ونائِلِ

فالمنية يحين وقتها إذا حلَّ بعدوِّه ، فأصبح غِبَّ حلوله ميتاً . ولم يقف النابغة عند هذه الاستعارة التي جعل يصور صاحبه فيها بالموت بل أخذ يستطرد في الوصف فيقول :

إذا همَّ بأمر دفعه إليه إصرارُه عليه وشجاعته وقوَّته فكان منه الموت ، ويترك للخيال صورة الموت هذه وما يحدثه من فناء ودمار وخراب ، ثم هو في المقابل يعرض لصورة أخرى يجمع أطرافها وعناصرها ممَّا حوله ومن البيئة التي يعيش فيها ، فهو يصبُّ عطاءه صبًّا ، ويُؤتي ثماره كل حين ، ويشمل بخيره جميع مريديه ، مَثَلُه في ذلك كمثل المطر يسحُّ سحًّا ، وينال منه الناس جميعاً على اختلافهم ، فيغمرهم ويعمُّهم في غير توقف إذا ما احتاجوا إليه . مقابلة أجراها النابغة بين الحياة والموت ، وبين العطاء والفناء ، تقوم على أساس الملاحظة الدقيقة ، والخبرة العميقة المستقاة من التَّجارب .

ومن الاستعارات الجميلة عند النّابغة أيضاً ما نراه في تصويره لِلَّيل الذي يقول فيه :

تَطَاوَلَ حَتّى قُلْتُ لَيْسَ بُمنْقَضٍ وَلَيْسَ الّذي يَرْعَى النُّجُومَ بآيِبِ

فالليل طويل يكاد من طوله يُظنُّ أنْ ليس له نهار ، فلن تطلع عليه شمس ، ولن يظهر له صبح . إن الصّورة تنحصر في أن النابغة يريد أن يُشعرنا بتوقُّف الزّمن عند هذا الجانب . وهنا يَحدُث أثر الاستعارة حيث عمّق شعورنا بهذه اللحظة التي لا تنقضي أبداً . ومع عُمق هذه الصّورة يمكن أن نقول إن كلمة واحدة استطاعت أن تعبّر عنها أصدق تعبير ، إنه الفِعْل « تَطاوَل » قد عبر عن الليل بهمومه المستكِنّة والظّاهرة ، وأحاديث نفسه في ليله المؤرق ، ليلٍ ألْيَل ، تتلاطم فيه الهواجس ويعيش بين شتّى الفِكر ، فلا تستقيم نفس ، ولا يستقيم عقل ؛ لأن الزّمن قد توقف . واللّيل لن ينجلي ، فليس الّذي يرعى النُّجوم بآيب، فهو لا ينام إنما هو قاعدٌ ينتظر الصُّبح ، ومتى يكون هذا الإصباح ؟ بل لعل كليهما يكون واحداً . فالليل كلمة بسيطة ، ونحن ندرك أن أحداً لا يستطيع أن يتخيّر لفظاً أبلغ ممّا يحمله الفعل « تَطاوَل » في تصوير الحدَث الواقع . وهنا يظهر أثر الاستعارة التي أوضحت الكآبة والهمّ والضّيق والقلق وأثر ذلك في النفس البشرية ، حيث تملأ قلب المؤرّق بالظُّلمة والخوف . فقد استطاع النّابغة فيما عمد من البساطة في استخدام اللّفظ اليسير إلى قوة نفاذه إلى ما يريد من أيسر السُّبل إلى القلوب ، وذلك عن طريق استخدامه للاستعارة، وعن طريق استخدامه لما يفهمه العربيّ ، فهو عندما أراد أن يستكمل صورته عاد إلى بيئته ليستمدّ منها عناصر هذه الصّورة ، ويتّضح ذلك من قوله : « وَلَيْسَ الّذي يَرْعى النُّجومَ بِآيبِ » معنًى يفهمه كلُّ عربيٍّ ويعرف طبيعة الجوّ الذي يعيش فيه ، فكلُّ راعي إبل وغيرها يئوب مع اللّيل إلى أهله ، ويسكنُ وينام ؛ لأنه بذل طاقته في الرّعي ، والإبلُ عنده لها قيمتها ولا بد أن يتعب نفسه في سبيلها ، لكنه يعود ليستريح . وتلك طبيعةُ أهل الصّحراء ، وأهل البادية ، وهذه وسائلهم في معيشتهم التي يعرفونها ، فما بال هذا الشّاعر مسهداً مؤرقاً ، يرقب

انقضاء الليل علّه ينام ؟ إن النّابغة يستخدم كلّ الأدوات والوسائل لتوضيح المعنى الذي يقصده ، فيعمد إلى الصُّور الفنية من تشبيهات واستعارات وغيرها ، كما يعمد إلى المألوف العادي في حياة العربي حتى يحسّ إحساسه ، ويشعر شعوره في بساطة وإخلاص . يقول الدكتور طه حسين : « وأنت حين تقرأ للنابغة تشعر بالصّدق والوضوح وعدم التّكلف أو الإغراق في الأداء ، فتشعر بالإعجاب واللّذة الفنية ، وهذا الجمالُ الفني الذي نحسه عند الشّاعر يدعونا إلى الإعجاب والحب والمتعة لما فيه من بساطة وإخلاص .» [1] وهذه صورة أخرى يعمد فيها النابغة إلى الإيحاء كوسيلة من وسائل إثارة النفوس ، عندما يتحدّث عن النُّعمان ، وبيان قَدْره ومنزلته ، فيقول :

ونُمْسِكُ بَعْدَه بِذُنَابِ عَيْشٍ  أجَبَّ الظَّهرِ لَيْسَ لَهُ سَنَامُ

إن النعمان الذي يَعْرِف فضله كل النّاس ، ماذا يحدث لهم إن مات أو أصبح مريضاً ؟ إن النّاس يُصبحون في شدة وسوء حال ، يصورهما النّابغة بقوله « ونُمسِكُ بِذُناب عَيْشٍ » سيتمسّك الناس بطرف عيش قليل الخير . إن موت النعمان بل مرضه يُحدث خوفًا وقلقًا في النُّفوس ؛ لأن العَيْش سيُصبح كالبعير المهزول الّذي ذهب سنامه وانقطع لشدة هزاله ، وهنا تحدث الاستعارة أثرها فتبين حزنهم وضيقهم ، ولا شك أن هذا التصوير يقصد به أن الخير سينعدم بموت النُّعمان أو حتى بمرضه ، وسيخسرون بفقده حُظْوَتهم وفرحهم في الحياة وحظوظهم . وقد جاء هذا التّصوير واضحًا في قوله : « أجَبِّ الظَّهْرِ » أي لا سَنام له ، كأن سنامه قد قُطع من أصله ، فالنُّعمان سنامُهم الذي يعيشون عليه ، فإذا ما قطع فقد انقطع عنهم زادُهم ، وتخلّى عنهم أمنهم وأمانهم ، وسيصبحون في عيشة ضَنْكٍ يمثلها قوله : « ذُنابِ عَيْشٍ » وحتى هذا الذُّناب لا يسعهم إلا أن يُمْسكوا به ويَعَضّوا عليه بالنّواجذ بعد ما كانوا في

---

(١) طه حسين : في الأدب الجاهلي . ط ١٥ القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨٤ . ص ٢٦٠ .

رغد وهناء. إن النابغة يتودَّد إلى النُّعمان في مرضه كما كان يتودَّد إليه في صحته . وهو في هذا البيت ، بل في هذه القصيدة التي منها هذا البيت ، نَحا مَنْحًى إنسانيًّا جعلنا نشعر أنه كان مخلِصاً لصاحبه ودوداً ، فيه نَفْسٌ أبية ، وفيه عاطفة إنسانية تسأل عن صاحبه ، وتستبقي ودّه . إن ما استخدمه النابغة من وسائل فنيةٍ في هذا البيت تكشف عن خَلْطٍ بارع بين العاطفة والود ، وبين رغبته في استرضاء النُّعمان ما وسعته السُّبل إلى ذلك – وهذه من قيمة الألوان البيانية – فالنُّعمان مريض والنّابغة لا يقدر إلا أن يتألم ، ويكشف عن ذلك ، وأن يرجوَ له الخير . وهكذا فقد حرّك النعمان أحاسيس النّابغة ففاضت شاعريته بهذه الصّور الفنية ، ومنها نتمثل روح الشاعر المحبّة الحريصة على المسالمة ، الرّاغبة في ائتلاف الناس ومصاحبتهم .

وبعد ذلك لا يسعنا إلا أن نقول : إن الاستعارات في نماذج النّابغة التي سُقْناها قد حمَلَتْ صُوراً متمكنة ، تدعو إلى الوقوف عندها ، كما قدَّمتُ ، إلى جانب ما عمد إليه الشاعر من أساليب أخرى في بيان مسالكه . يقول عمر الدسوقي في استعارات النّابغة : « وكلُّها استعارات تدلّ على فِطْنة الشّاعر ، وحِدَّة فؤاده مما جعلتْ شعره متميزاً بالحُسن والجودة الذي أدّى إلى حفظه والمفاخرة به لجمال رونقه ، وجزالة لفظه ، وقلة تكلفه ، فإن له من قوة الفطرة ما يقوم مقام الصنعة . وإذا كان المولّدون قد برعوا في الاستعارة وَأَتوا فيها بكل عجيب – فحسبُ النابغة أن تَسْلم له بعض تلك الاستعارات الجميلة فطرةً وطبعاً . ولو سمع النّابغة القرآن وكان أمويًّا أو عباسيًّا لكان له في هذا الباب شأن أي شأن . وكفاه فخراً أنه من رُوّاد هذا الضّرب العَسِر من البيان ، وأنه ينطق به من وحي الفطرة ، وأنه قد سَلِم له منه ما كان نموذجاً للشُّعراء من بعده .» [١]

---

(١) عمر الدسوقي : النابغة الذبياني ، ص ٢٤٨ .

## ثالثا – الكناية

الكناية مظهرٌ من مظاهر البلاغة ، وغايةٌ لا يصل إليها إلا من لَطُف طبعه ، وصفت قريحته . والسرُّ في بلاغتها أنها في صور كثيرة تُعطي الحقيقة مصحوبةً بدليلها ، والقضية وفي طَيّها برهانُها ، وتُبرز المعاني واضحة جلية ، وهذه خاصة الفنون . فإن المصوِّر إذا صوَّر لنا صورة للأمل أو اليأس بهَرنا ، وجعلنا نرى ما كنا نعجز عن التّعبير عنه واضحاً ملموساً ، وهي دليلُ مقدرة الشّاعر وأصالته الفنية .

ولقد تحدَّث الجاحظ والمُبرد ، وابنُ المعتز – في القرن الثالث – عن « أهمية الكناية والتّعريض والتّلميح » [1]

كما توقَّف ثعلب عند لطافة المعنى ، وألحق به « كلّ ما يدل على الإيماء الذي يقوم مقام التّصريح لِمَنْ يُحسِن فهمه واستنباطه » [2]

ومن كنايات النابغة قوله في هذا البيت :

رِقَاقُ النّعالِ ، طَيِّبٌ حُجُزاتُهمْ يُحَيَّوْنَ بالرَّيْحَانِ يَوْمَ السَّباسِبِ

فهم ملوك ليسوا بأصحاب مَشْي ولا تعب ، فَرِقَّةُ النعل كناية عن الرفاهية وقلة المشي نعمةً وترفًا . وأما طيب الحُجْزَة فهذا كناية عن العِفَّة والنَّقاء من الدَّنَس . وليست رقة النعل مما يعرف أهل البادية أو يستخدمونه في حياتهم ، وإنما هذه سمة ملوك الروم وأهل فارس ممَّن بلغوا شأواً غير قليل في الحضارة ، وهي من علامة التَّرف وسِمات الحضر . أما وصفُهم بأنهم أعفاء الفُروج فإنما

---

(١) الجاحظ : رسائل الجاحظ جـ١ ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٦٥ . ص ٣٠٧.
المبرد : الكامل ، ج ٢ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته . القاهرة ، دار نهضة مصر ، د. ت. ص ٢٩٠ . ابن المعتز : البديع ، تحقيق كراتشكوفسكي ، مطبوعات جب التذكارية ، لندن ، ١٩٣٥ ، ص ٦٤ ، ٦٥ .

(٢) ثعلب : قواعد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي . القاهرة ، مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٤٨ . ص ٤٤ .

وصفهم بما يُدافع عنه العربيُّ وما يَذود عنه ، فهي صفة من صفات البادية يختارها النّابغة عنصراً من عناصر صورته ، ويُضيف إليها عناصرَ حتى تكتمل بصورة هؤلاء الملوك المنعمين تُحيِّيهم النّاس بالرَّيحان ، ويقابلونهم هاشّين باشّين في المناسبات وفي الأعياد ، فَمِثْلُهم لا يقابَل إلا بالحفاوة والتّكريم ، وهنا يزيد إحساسُنا بالمعنى .

إن النّابغة في هذه الصورة يصور منزلة الملوك ومكانتهم مستخدماً وسائل الأداء في هذا التّصوير استخداماً يكشِف عن تقلُّبه في الأمصار ومعرفته مظاهرَ الحضارات ، ثم معرفته بالدِّيانات . وهو يتدرَّج في هذا التّصوير ، فمنْ ترفٍ إلى عِفّة إلى تحيَّة كريمة ، إلى فَرْحة في يوم عيد . وهذا التّدرُّج حافزٌ للتّأثير في النّفس ليصل إلى ما يريده ، ويسعى لبلوغه من المفهوم والقصد ، وهي الكناية عن منزلة هؤلاء الملوك ، فَالتّدرُّج عند النابغة ظاهرة للوصول إلى غايته .

وفي بيت آخر يكنّي النابغة عن صاحبته بأنها مُصانَةٌ مخدومة ، فيقول :

لَيْسَتْ مِنَ السُّودِ أعقاباً إذا انْصَرَفَتْ ولا تَبيعُ بجَنْبَي نَخْلَةَ [١] البُرَمَا [٢]

فهي ليست بسوداء الرِّجْل – وهذا بُعدٌ أوليٌّ للكلمة – يوحي بلون الرِّجْل الظّاهريّ ، وإذا أردت أن تتيقّن مما نفى عنه هذا اللّونَ فانظر إلى عَقِبِها ، فستراها ناعمة بيضاء ، والنابغة هنا يريد في استخدامه للألفاظ والألوان أن يقول: إن سواد الرِّجْلِ دليلُ امتهانِها بخدمة ، أو دليلُ بُعدِها عن النّعمة ، أما بيضاء الرِّجْل فصاحبة خَفْضٍ وتنعُّم . وبطبيعة الحال إذا نفى الشّاعر السّواد عن عَقِبها فتلك كنايةٌ عن نَفْي السّواد عن كلها ، وفي ذلك فطنة من الشاعر حيث قال : « ليستْ مِنَ السّودِ أعْقاباً » . ويكمل الشّاعر صورته بهذا الوصف الذي يقول فيه : « ولا تَبيعُ بِجَنْبَيْ نَخْلَةَ » فهي لا تفعل فِعْلَ الأخريات اللاتي يُمْتَهَنَّ بخدمة أو يَبِعْنَ في الأسواق . إن صاحبته مصانة عن ذلك كله ، وفي

(١) نَخْلة : اسم سوق . (٢) البُرَم : جمع بُرْمة : ثمر الأراك .

هذا تَمامٌ لحسنها وإبقاء على جمالها ، وهذا بُعْدٌ آخر . إلا أن هذه الصورة وإن كانت تحمل معنى التّرف والنّعمة والجمال ، ففيها شيء من المبالغة التي لا تخرجها عن إطارها الفنّيّ .

إن مثل هذه الصّورة تُعطي النصّ أبعاداً داخلية متعددة ، لا بعداً واحداً – كما رأينا – فقد نجد لأوّل وَهْلة بُعْداً قريباً ، ولكن بعد التأمل المستمرّ نرى أنها تحمل أبعاداً خَلْفية أخرى ، وهذه الأبعاد لا تأتي إلا إذا كانت الصّورة بألفاظها وتراكيبها وعاطفتها قادرةً على الإيحاء بهذا البُعد أو الأبعاد .

ومن الكنايات عند النابغة هذا المشهد الذي يصوّر فيه ( السيوف وفِعْلها في الدُّروع المضاعف نسجها ، كالإبل والخيل وقد سارت ليلا تَصُكُّ بأخفافها أو سنابكها الأرض الغليظة ) وما تُحدثه من صوت تتطاير من خلاله النّار أو الشُّرر فيظهر لنا سَنا الضَّوء وسط الليل المظلم فتكون الرُّؤية واضحة ، يقول :

تَقُدُّ السَّلوقِيَّ المُضاعَفَ نَسْجُهُ وتُوقِدُ بالصُّفّاحِ نَارَ الحُباحِبِ

فالسُّيوف مدربة قادرة على أن تشقّ الدُّروع المضاعَف نسجُها ، فتُخرج ناراً تنتشر في الجو بعد أن تصير إلى الحجارة فتُوري فيها . وهو يقصد أن يُخبر أنها سيوف مواضٍ فى ضرائبها ليس فيها عيب . وهو هنا يستخدم اللفظ تلو اللفظ مؤلّفاً بين هذه الألفاظ « السَّلوقيّ – المضاعَف نسجُه – الصُّفّاح – الحُباحِب » جامعاً لها في إطار يُظهر الصّورة الكلية لِسَيْفِه . وَلنقف عند كلمة « المضاعَف » وهو الذي نسج حَلقتَيْن حَلقَتَيْن ، وإنما خصَّه لأنه أشد على السُّيوف ، فإذا شقته كانت قوية . وهو إنما يُكنّي عن قوة سيفه ومضائه ، وفي ذلك توضيح وتعميق للمعنى ، ثم يكمل الصورة بوصفه السيفَ وقد تطاير منه الشُّرر عندما يَحْتَكّ بالحجارة ، كناية عن صلابته وقدرته على المضاء . وقد بيَّن ذلك و وضَّحه كلمة « الحُباحِب » وهي دُوَيْبة تضيء بالليل كالنّار فضربَها مَثَلاً لما يَنْقدح من الحِجارة إذا قَرَعَتْها السيوف . « وقيل نار الحُباحِب : هو أن

تسير الإبل في الليل في الأرض ذاتِ الحجارة ، فتَصُكُّها بأخفافها فَيْقرَعُ بعضُها بعضاً فتنقدح منها النار ، وقال أبو عبيدة : قوله : « توقدُ بالصُّفَّاحِ » يعني الخيلَ تضرب بحوافرها الحجارة فتقدح ناراً ، وقال الأصمعيُّ وغيره : إنما يعني السيوف لا الخيْلَ .» [١]

ويُكنّي النّابغة أيضاً عن صلابة السَّيف وقوته بقوله :

وَلا عَيْبَ فيهِمْ غَيْرَ أنَّ سُيُوفَهُمْ     بِهِنَّ فُلُولٌ مِنْ قِراعِ الكَتَائِبِ

فهي سيوف تظهر عليها آثار المُضاربة لأنها مدرَّبة على القتال ، يَحملها فرسانٌ لا عيب فيهم إلا أنّهم دائبو القتال . وفي هذا تأكيد لمدحهم بما يُشبه الذَّم . فقول النابغة : « لا عَيْبَ فيهِمْ غَيْرَ أنَّ سُيوفَهُمْ » ، هو كقولك : لا عيب في فلان إلا كرمه وكثرة جوده ، أي لا عيب فيه أصلاً .» [٢] وقد خَلَع اللفظ – على صورته – إيحاءً بأن هذه السُّيوف التي يحملها فرسانهم بها تَكَسُّر من كثرة استخدامها ، يكشف عن ذلك قوله : « بِهِنَّ فُلولٌ » وهكذا فالكلمات : « لا عَيْبَ فيهِمْ » و « سُيوفٌ بِهِنَّ فُلولٌ » و « قِراعُ الكتائِبِ » استطاع بها الشّاعر أن يعبر عن الفُرسان الذين يخوضون المعارك في إقدام وشجاعة وصبر على المكاره – وهي كناية – استطاعت أن تعبِّر عن سيوفهم المدرَّبة التي لا تفتأ تهدأ حتى تُعاوِد المُضاربة – وفي ذلك كناية – كما أننا نستطيع أن نسمعَ مِن قَلْبِ المعركة الأصواتَ المنبعثة من قِراع الكتائب ، ونستطيع أن نرى الفُرسان بأسلحتهم وسُيوفهم يَكُرون وَيفِرّون وسط المعركة في حماس وتدفُّق . وبذلك تكتمل عنده الصّورة الّتي جمع خيوطها من الفرسان ومن السُّيوف داخل المعركة ، وكذلك من الحركة والصَّوت ؛ فحركت في نفوسنا هذا الأثر الجميل ، وتركت معنى القوة والبطش والكمال في الفرسان ، والفزع من جو

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ٤٦ هامش .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٤ هامش .

المعركة في خواطرنا حيث انتشر هذا الأثر في السّمع والبصر والفؤاد .

ومن كنايات النابغة أيضاً قوله :

قَوْمٌ إذَا كَثُرَ الصِّيَاحُ رَأَيْتَهُمْ وُقُراً غَدَاةَ الرَّوْعِ والإنْفَارِ

يريد أنهم إذا ضجّ النّاس في الحرب ، وَاسْتخفّهم الفزع ، لا يَطيشون ولا يَكثر ضجيجُهم ، ولكنهم سكوت ثابتون . وتلك كناية عن تَجربتهم ، ولكنه يريد أن ينقلنا عن طريق هذه الكناية إلى جوّ الحرب ، وإلى قَلْبِ المعركة ليوضّح أثر الحرب وما تذيقه من ويلات وآلام ، وما في هذا الجوّ من صور سَوْداء . فالحرب قلق وخوف ، لكنّ هؤلاء القوم لا يفزعون ، ولا ينفرون ، بل ثابتون لأنهم مدرّبون على القتال . وقد استْطاع النابغة أن يوضّح هذا المعنى ويظهره بقوله : « وُقُراً » « جمع وَقور وهو الذي به وقار أي ثباتُ جَأْشٍ » فتحقّق الصّورة دِلالتَها وأثرها في هذا المشهد ، ثم الأثر الذي يتركه قوله : « غَداةَ الرَّوْعِ » في النفس حيث المعركة في بدايتها تكونُ عنيفةً قويةً ومع ذلك فهم ثابتون .

ومِثْلُ هؤلاء الأبطال تراهم يُعلّقون على جيادهم حُلِيَّها . وحُلِيُّ جيادِهم عَلَفُها الذي تأكله فهو ما تتزيّنُ به وتَتَحلّى ، أو هي لُجُمها وأداةُ سروجها ومنها يكون الحَليُ لها ، ومهما يكن من تفسير فهي كنايات تكشف عن استعدادها للحرب في كل وقت ، يقول في ذلك النّابغة :

وَمُعَلِّقُونَ عَلَى الجِيَادِ حُلِيَّها حَتَّى تَصُوبَ سَماؤهُمْ بِقِطَارِ

« روى أبو عبيدة : ( ومُعَلِّفين على الجِيادِ حُلِيَّها ) أي العَلَف الذي تأكله، وقال الأصْمعيُّ : حُلِيُّها : لُجُمها وأداةُ سروجها ، وهي كناية عن أنهم مستعِدّون .» [1]

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ١٦٨ .

ويقول النّابغة :

تَرَى عَرَانِينَ لا عُزْلاً [١] وَلا كُشُفاً [٢] بِيضَ الوُجُوهِ ، لَدَى الهَيْجَاءِ أَبْطَالا

هؤلاء القوم أبطال شجعان ، غطاريف يرجون الموت ، عليهم البَيْضُ والزَّغَفُ ، يَلقَوْنَ الموت لا عاجز فيهم ولا ضعيف ، كناية عن قوتهم . ثم يكني عن هدوئهم وقت السلم بقوله : « بِيضُ الوُجوه » فهُمْ مسالمون ، لا يسألون عن قتال أو عداء ، أما غداة الرَّوع فهم مساعير حرب . والنّابغة بذلك يكشف عن المحاربين ، وعن أسلحتهم وخيولهم في صور تنقلنا إلى جوّ الحرب إذا حمي وَطيسها وَاشتدّ ، في كنايات دقيقة تترك في نفوسنا أثر هذه الحرب ، وما تخلّفه من دمار وهلاك ، في مشهد متحرّك ، مستخدماً الجانب الصّوتي والحَركيّ لكي يثبت هذا الأثر ولا ينْمَحي . ولعلّنا ندرك هول هذا اليوم الكريه من هذه الصّورة التي قدّمها لنا ، وجمع فيها عناصرها من البيئة ومن الطّبيعة المحسوسة .

ويأتي النّابغة بكناية أخرى نستوضحها من هذا البيت :

تَبْدُو كَواكِبُهُ ، والشّمْسُ طَالِعَةٌ لا النُّورُ نُورٌ ، وَلا الإظْلامُ إظْلامُ

إن وسائل الأداء عند النّابغة في هذا البيت : الشّمس والكواكب والليل والنّهار ، وهي أشياءُ محسوسة ملموسة ، ولكنه استطاع أن يُؤثّر بها علينا بكناياته في أن هذا اليوم ليس كغيره من الأيام : « ففي قوله : ( تَبْدو كواكبُه) كناية عن شدة اليوم وهوله ، كما يقال أريتُه الكواكب نهاراً ، أي أدخلتُ عليه من الجهد والغم ما كان النّهار به عنده ليلاً ، وقوله : ( لا النُّور نور ) أي ليس النّور في هذا اليوم كالنّور المعهود في سائر الأيام ، وليس إظلامه إظلاماً في الحقيقة لأنه ليس بظلام لَيْلٍ . وقيل المعنى : لا كنوره نورٌ لمن ظَفِرَ، ولا

(١) العُزْل : جمع أعزل من لا سلاح معه .

(٢) الكُشُف : جمع أكشف من لا ترس معه في الحرب أو من لا خوذة على رأسه .

كظلمته ظلمة لِمَنْ ظُفِرَ به ، ويُروى ( ولا ليلٌ كإظلامٍ ) والمعنى ولا إظْلامُ لَيْلٍ كإظلامِ هذا اليومِ .» [١]

ومن الكنايات التي استخدمها النّابغة في شعره ، وتدلُّ على خبرته وحكمته، قوله :

ولا يَحْسِبُونَ الخَيرَ لا شَرَّ بَعْدَه ولا يَحْسِبُون الشَّرَّ ضَرْبَةَ لازِبِ

فإنْ أصابَهم خير علموا أنّه لا يدوم ، فلم يَبْطَروا ، ولم يفرحوا لهذا الخير ، وإن أصابهم شر أيقنوا أنه لن يستمر ، فهم لا يقنَطون من إقبال الخير ، ولا يخضعون لما أصابهم من الشّر . وهذه كناية عن تجربتهم وحُنْكتهم وقوة خبرتهم وممارستهم للأمور . وقد اعتمد النابغة في إظهار حكمته على الكلمات الصّادقة الواقعية ، فهو يعرف تصرُّف الدّهر وتقلُّبه ، خيره وشره ، ومن شأن الحكمة أن تُقال بإيجاز . كما اعتمد النّابغة في تقديم حكمته على إدراك الفرق بين الخير والشر ، وإدراك المغزى من وراء هذا القول : لِكَيْ لا تَأْسَوْا عَلى ما فاتَكُمْ وَلا تَفْرَحوا بما آتاكُمْ ، واهتمامِ الشّاعر بأن يجعل من كلماته لوناً من المقابلة التي تُظهِر قيمة الضّد ، إلى جانب ما تُؤدّيه من انسجام في الصَّوْغ اللفظيِّ . وَحِكَمُ النّابغة كثيرة في شعره ، وهي ناتجة عن تجاربه وخبراته ، فهو يردِّد نفس معنى البيت السّابق فيقول :

قُلْ لِلهُمَامِ ، وَخَيْرُ القَوْلِ أصْدَقُهُ والدَّهْرُ يُومِضُ بَعْدَ الحالِ بِالحَالِ

فالحالُ لا يدوم ، وهذا خير الكلام وأصدقه عندما يُكنّى عن « دوام الحال من المحال .»

ومثلُ هذا النّوع من الكنايات نراه في هذا البيت الذي يقول فيه النابغة :

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ٨٣ هامش .

هَلا سَأَلتِ بَني ذُبْيانَ ما حَسَبي إِذَا الدُّخانُ تَغَشَّى الأَشْمَطَ البَرَمَا [١]

إنما خصَّ الأشمَط ، وهو الذي بدا الشَّيب في رأسه ، يُكنِّي به عن شدة الاحتمال والجلد من الشّباب ، وهذه كناية أيضاً عن أنه قد جرَّب الأمور ، وذاق حلوها ومرها . إن النابغة يجد نفسه فيما يقول ، فهو المُجرب وهو الحكيم يظهر ذلك من مكنونات الكلمات عنده ، فقوله : « إذا الدُّخان تَغَشَّى » معناه إذا اشتدَّ الزّمان وقَوي البرد تغشّى الناسُ النّارَ فأحاط بهم الدُّخان ، « وقال الأصمعي : إنما خصَّ الأشمط لأنه أجرأ على البَرْد من الشّباب ، فهو يَغْشى النار ، فقيل له : فهلا ذكر الشباب ليكون ذلك أبلغ في شدة الزمان وبرده ؟ فقال : إنما قال النابغة هذا . وقال غير الأصمعي : إنما خصَّ الأشمط وهو الذي بدا الشيب في رأسه لأنه أشدُّ احتمالاً ، وأجلدُ من الشّباب إذ كان قد جرَّب الأمور وذاق حلوها ومرَّها .» [٢]

فهو يَحتاط للأمور لأنه جرَّبها وعَرف حالَيْها ، وبذلك يكون اللفظ قد أدّى معناه عن طريق الكناية من شدة اليوم وهوله .

ومن كنايات النابغة أيضاً عن مدة الدّهر قوله :

حَانَ الرَّحيلُ ولَمْ تُوَدِّعْ مَهْدَدَا [٣] والصُّبحُ وَالإِمْساءُ مِنْها مَوْعِدِي

لقد أذِنَ الرحيل ، وسيغيب كلُّ شيء عن العين ؛ فلا بد من الوداع لأنه الفراق الأبديُّ . إن شحْنة الألم في تفجُّرها تمزِّق الصَّدر ، فهذا الرَّحيل الذي يؤدي إلى فَقْدِ حبيب ، يعبر عنه الشّاعر تعبيراً صادقاً لأنه نابع من تجربة ذاتية ، فهو يعرف مَهْدَدَاً هذه ، ويُحتمَل أن يريد بها مَيَّة ، وقد يُسَمّونَ المرأة في أشعارهم بِاسْمين أو أكثر من ذلك ، اتّساعاً ومجازاً ، فهو يريد وداعها لأنه لن يلتقي بها ، ولن يكون ثمة موعد بينهما . إن هذا الموقف مستمدٌّ من حركة

(١) البَرَمَ : الذي لا يدخل مع القوم في الميسر لبخله . (٢) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ٦٢ هامش . (٣) مَهْدَد : اسم جارية .

النّفس الإنسانية المكلومة التي تهدف إلى عرض الإحساس والمشاعر بالفراق لا التّعزّي عنه بصورة اللقاء المستحيل ، حيث لا موعدَ بينه وبينها يكون فيه اجتماع إلى آخر الدّهر . « وقوله : ( الصُّبحُ والإمساءُ ) كناية عن الدّهر ، فلم يُرِدْ صبحاً معيّناً ، ولا مساءً مخصوصاً ، وهذا كما تقول : موعدُ اجتماعِنا الأبدُ ، والليل والنهار ، تريد آخر الدّهرِ .» [1]

نَفْهم من هذه الكناية أنه لم يظفر من صاحبته بموعد واحد ، وأنها كانت متمنّعة عليه ، وأنه كلما أراد أن يظفر بلقائها يروح عنه الصُّبح ويأتيه المساء ، وهو لا يظفر منها بشيء .

وإذاً فقد كان للنابغة جوانب من نفسه يصوّرها ، ويُصدرها في أشعاره ، وقد كشفت عن هذه الجوانب استخداماتُه لأنواع الصّور وللأنواع البلاغية التي وضحت تجربته ، والتي نحسها هنا في البيت السّابق حينما ضمّن كلامه انقطاعَ أمله بانقطاعه عن صاحبته . إن رحيل صاحبته عنه وما يستتبعه من ألم وحزن – يجعله يعتقد أن لا سبيل لعيش بعدها . وهو في رحلته ورحيل صاحبته عنه يسترجع قديمَه ، ويذكر أيامه ولكنْ في حزن وبكاء ، ويلتمس في حياته سلوى من جديد . إنه موقف إنسانيٌّ ، وتجربة تمثّل الصّراع الذي يَحدُث في نفوسنا جميعاً عندما نذكر الماضي وما يستتبع ذلك من أحداث جديدة في حياتنا .

أما كنايات النابغة التي صورت عطايا النعمان فتظهر في مثل قوله :

أَبَى غَفْلَتِي أَنّي إذَا ما ذَكَرْتُهُ  تَحرَّكَ دَاءٌ في فُؤادِيَ دَاخِلُ

فانظر إلى قوله : « إذا ما ذَكَرْتُهُ » تُحيي في نفسه ذكرى صاحبه النعمان فيأبى أن يغفل عن خبر موته أو أن يسلوَ عنه ، فإذا ما تذكّره تذكّر أياديه وعطاياه . فالتعبير الذي قاله : « تَحرّكَ داء في فؤادِيَ داخِلُ » كناية عن هبات

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ٩٠ هامش .

النعمان وخيره ، ولشد ما يجد في قلبه من الدّاء الدّاخل فيه لفقده صاحبه .

إن النّابغة استخدم كناياتِه في توضيح موقفه بين ماضيه ومستقبله ، الماضي الذي يشيع فيه الحنينُ إليه ، والمستقبل الذي يشتدُّ تعلُّق الإنسان به ، فيوضّح كيف كان في رغد ونعمة ، وكيف كان يحيا سعيداً ، أما وقد فقد سرَّ هذا العيش الهانئ والحياة السّعيدة فهو يُشفق من المستقبل ويأمل فيه الخير . وهذه النّظرة من الشاعر إلى ذكرياته الماضية كنايةٌ عن نظرة الإنسان إلى شيء اقتُطع من حياته ، وهو غير راجع إليه ، عندما يقف الإنسان بين ماضيه وذكرياته العذبة ، وبين مستقبله وما فيه من حياة مجهولة . موقف إنسان واعٍ بالحياة ، مدركٍ لها، مع شعوره بضعفه أمام قوة الطبيعة . إنه تعبير صادق يبعث إلى النفس هذا الشعور الإنسانيّ قويًّا .

وعن العَطاء أيضاً يكنّي النابغة عن كثرته بالبحر ، فيقول :

لَهُ بَحْرٌ يُقَمِّصُ بالعَدَوْلي وَبالخُلْجِ المُحَمَّلَةِ الثِّقالِ

فإذا ما حاولنا أن نتلمس الكناية في هذا البيت ، فإننا نقف على معاني الألفاظ أولاً لنتبين مفهومها . « فَالعَدَوْلي سفُنٌ كِبار ، والخُلُج سفن دونَ العَدْوَليَّة ، والخَلج : السُّرعة . وقوله : ( يُقَمِّص بالعَدَوْلي ) أي يَرْتفع بها ويقفز .» [1] وقول النابغة : « له بَحْرٌ » كناية عن عطايا النُّعمان ، وقد استطاع عن طريق هذه الكناية أن يستخدم ألفاظاً توحي بصُور معبِّرة ، فاستخدامه للفعل « يُقمِّص » استطاع أن يعبر عن السُّفن الكبيرة التي تخوض بحراً تتلاطم أمواجه ، ويتدفّق عُبابه ، فأدَّت الصّورة على بساطتها حركة السُّفن أداءً رائعاً ، وهي تسير في صعود وانخفاض تبعاً لأمواج البحر معتمداً على الأداء الحَرَكيّ في نقله لِلمَشاهد ، أداءً يسير في لفظٍ مشحون بالإحساس . وقد استطاع النابغة أن يُضمِّن صورته هذه عناصرَها من الحركة والصوت ، ففي السفن حركة

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ١٥٢ هامش .

وهي تجري بهم في موج يعلو بها تارة وينخفض تارة أخرى .

ثم انظر إلى هذا التّقسيم بين السُّفن الكبيرة والصّغيرة في تجانُس ، لتوحي الصّورة بالجمال الفنيّ من هذا التّجانس . وإذا كان الجانب الحركيُّ موجوداً في الصّورة فلا بد أن يستتبعه الجانب الصّوتيُّ . أما اللون فموجود في خيوط الصّورة – أيضاً – مستمَدٌّ من المياه التي تسير عليها السُّفن . وبذلك تتجمّع خيوط الصّورة في تآلفٍ وتجانسٍ ، مؤلفةً هذا المنظر البديعَ .

يقول الدكتور نجيب البهبيتي :

« لقد كان النّابغة مَعْنيًّا بصوره عناية فائقة ، وكان ما يزال على إحكامه تارةً بتفصيله ، وتارة بِتَلوينه ، وأخرى باستخدام العبارات الّتي تعطيه الحيوية والنشاط .» [١]

وهكذا ندرك من خلال متابعتنا للأنواع البلاغية للصّورة الفنّية عند النّابغة أن شعره يجمع طرائقَ فنّه التي استخدمها في إبراز صورته ، فالنابغة أحد شعراء الطّبقة الأولى الجاهليين ؛ لِرَوعة تشبيهاته وقوة استعاراته ، ورِقّة كناياته ، مما جعله في هذه المنزلة السّامية .

يقول عمر الدُّسوقي : « وشِعْر النّابغة يجمع طرائقَ فنه التي استخدمها في إبراز صورته ، فأحياناً يعمد إلى الحقيقة دون سِواها ، وأحياناً يكون بارعاً في استخدامه للتّشبيه ، أو عن طريق تمكُّنِه من الاستعارة ، أو في رِقّتِه ودماثته في كناياته .» [٢]

---

(١) نجيب محمد البهبيتي : تاريخ الشعر العربي . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٨١ . ص ٩٥ .
(٢) عمر الدسوقي : النابغة الذبياني ، ص ٢٤٨ .

# الفصل الرابع

# دلالات الصورة والجوانب النفسية

## الأنماط السُّلوكيّة وجوانبها النّفسيّة

لقد وقفنا على إبداعات النابغة في شعره ، وأزيح السّتار عن الصُّور التي تدل على أنه يملك القدرة على تشكيلها في المواقف المختلفة ، ولكنّ هناك شيئاً يبرز في العمل الشّعري لم يقصد الشّاعر أن يقوله ، ربما كان في اللاشعور ، فنحن نفسر الشّيء على ما نراه أمامنا ، وكما يعرضه لنا الشّاعر بعد أن يكون قد تأثر بالمؤثرات التي تحيطه ، والتي تعينه على توضيح الصّورة التي ينقلها لنا . ولكن شيئاً يغيب عن الذّهن ربما يقصده الشّاعر ، ونحن نحاول اكتشافه ، وهذا هو اللاشعور الذي ربما تكشِف عنه المواقف التي يتعرض لها الشّاعر في الظروف المختلفة ، بحيث تترك أثراً في نفسه ، نحاول جاهدين أن نتعرف على هذا الأثر . وإذاً فلا مهرب أمام الشّاعر وأمامنا من الخضوع لسحر بعض الكلمات ، وتقبُّل أنماط سلوكية تُترجم إلى أساليبَ بعينها ، فمثلاً ما الذي يجعل النّابغة يردّد دائماً في شعره هذه العبارات « لِلّهِ دَرُّكَ » و « أَبَيْتَ اللّعْنَ » و « لَعَمْرُكَ » و « فِدًى لَكَ » ؟ سؤال يُطرح لبيان دِلالة الألفاظ والعبارات عند الشّاعر .

إن استخدام النّابغة لمثل هذه العبارات يأتي في القَبَلِيّات والاعتذاريات حيث يترافع عن نفسه ، ويردُّ الاتّهامات مقدّماً الحجج والبينات ، وفقاً لأسلوب تعظم فيه هذه الألفاظ من مثل قوله :

لَعَمْرِي وَمَا عَمْرِي عَلَيَّ بِهَيِّنٍ ... لَقَدْ نَطَقَتْ بُطْلاً عَلَيَّ الأقارِعُ
حَلَفتُ فَلَمْ أتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيبَةً ... وَهَلْ يَأْثَمَنْ ذُو إمَّةٍ وَهْوَ طَائِعُ

وقوله :

فَلا عَمْرُ الَّذي أثْنِيَ عَلَيْهِ ... وَمَا رَفَعَ الحَجِيجُ إلى إلالِ

وقوله :

فَلا لَعَمْرُ الذي مَسَّحْتُ كَعْبَتَهُ ... وَما هُرِيقَ عَلَى الأنْصابِ مِنْ جَسَدِ

ففي هذه الأبيات قد يقتصر النّابغة على القَسَم اللفظيّ « لعَمْري – لَعَمْرُ »، وقد يُردِف إثر ذلك بِذِكْر ألفاظ ومعانٍ تنطوي على الأجواء الدّينية . فهذه الأساليب قد تكون من الطُّقوس التي يُخاطَب بها أصحابُ السِّيادة والملك ، ولا يَخفى – أيضاً – أن « أبَيْتَ اللَّعْنَ » تحيةٌ جاهلية ، كانوا يحيّون بها الملوك ، ولعلها في دلالتها على تطهير « المَلِك » مما يُلْعَن عليه ، ومعناها أبيتَ أن تأتي من الأمور ما تُذَمُّ به ، وتُلعن عليه ، وهذا يبين لنا أن الشّاعر في حضرة الملوك يكون مدفوعاً إلى أن يكرر في قوله عبارة « أبيت اللعن » ، حتى أصبحت عنده سلوكاً نمطيًّا دائم الوجود في شعره . والنّماذج على ذلك كثيرة من مثل قوله:

أتاني « أبَيْتَ اللَّعْنَ » أنَّكَ لُمْتَني ... وَتِلْكَ الَّتي أهْتَمُّ مِنْها وَأنْصَبُ

فمن البيت نستطيع أن ندرك أن النُّعمان يلوم النّابغة ، واللوم شيء هادئ لا يصل إلى حدّ العنف من الوعيد الذي قد توحي به قصة المُتَجرِّدة في الأذهان – كما مرّ بنا – فهو شيء آخر غير هذا ، هو لوم أشدُّ قليلاً من العتاب ، لكنّ هذا اللوم يُجهِد النابغة ويشق عليه ويؤرقه ، ويقضُّ مضجعه ، حتى أنه أصبح هما لا يفارقه .

وإذا وقفنا على ألفاظ النّابغة في هذا البيت وجدناها توحي بهذا الإيحاء ، فاللوم والنَّصَب يوحيان بظلالٍ في هذا الموقف ، فاللوم لا يكون إلا بين

الأشخاص الذين تجمعهم عُرى الصّداقة والود والحب ، وقد كان بين النّابغة والنُّعمان هذه الوشائج والعلاقات . من أجل ذلك يعتذر النّابغة للنُّعمان بروح أخلاقية إنسانية ، لا يدفعه إلى ذلك نفع أو مصلحة ، فهذا اللَّوْم يؤلمه . وهو صادق في هذا كل الصِّدق ، تنبئ بذلك عاطفته الإنسانية ، وحالته التي عليها من النَّصَب الذي يشعر به ويُجهده . وهو يريد أن يطرح الأذى عن نفسه فاعتذر بكل وسائل الاعتذار ، مصوِّراً همه وتعبه واضطرابه وقلقه ، محاولاً إرضاء صاحبه في شيء من المبالغة التي ترضاها النَّفس ، ويقبلها الذّوق ، مُتّخذاً من التّكرار أسلوباً لِلتّأكيد على سوء حالته ، وشدة ألمه ، في صور معبِّرة أصدق تعبير . ومن خلال هذا الاستخدام يتّضح لنا أسلوبُ النّابغة في تصوير حالته النّفسية التي صوَّرها في أسوإ صورة ، فهو مهموم ورغم ذلك يبدأ بالتحية كنمَطٍ دائم لا يمكن الاستغناء عنه ؛ إما لأنه يستميل بها السّامع أو القارئ وينبهه لما يريد أن يقول ، أو لأنها تحيةٌ – كما بينتُ – كان لا بد له أن يستخدمها في مثل هذه المواقف . وإذاً فهذه التّركيبة النّمطية تدلُّ في النّهاية على طريقة خاصة ، يقدِّم بها الشاعر فنه ، وهو سلوك فنيٌّ يؤثره على غيره ليجعل منه غايةً لهذا الفن الشّعري . ولعل الغاية التي كان النّابغة أيضاً ينشُدها تنحصر في هذا الجهد في الدِّفاع عن نفسه ، مفتدِياً النُّعمان بكل نفيس عنده؛ مما جعله يستخدم – أيضاً – نمطاً آخر مع استخدامه للفظة « فِداء » استخداماً ملحوظاً – أيضاً – في شعره فهو يقول :

فِداءٌ لامْرِئٍ سَارَتْ إِلَيْهِ ... بِعِذْرَةِ [1] رَبِّها عَمِّي وَخالِي

إنه يحمل معذرته إلى النُّعمان قاطعاً الليالي على ناقته لِتصل إليه ، ويجعل أهله فداء لرجل كان يأْمَنُ جواره ويَغْرف من دلوه ، فهو يستحقُّ أن يفديه بعمه وخاله ، وهذان في الدنيا هما أقرب النّاس إليه . ويتكرر هذا المعنى في قوله :

---

(١) العِذْرة : المعذرة .

فَأَهْلِي فِداءٌ لامْرِئٍ إنْ أَتَيْتُهُ   تَقَبَّلَ مَعْرُوفِي ، وسَدَّ المَفاقِرَا

إن كلَّ الصّور التي نراها في مثل هذا البيت وغيره تَحمِل فزعه وخوفه ، وأنه لا يقرُّ له قرار ولا تهدأ له نفس ، بل يظل مشتت الفكر ، حائر الضّمير ، يستمهل النّابغةُ النُّعمانَ ويستأني بطشَه وقوته في دُعاء وفداء ، ويقول له : تثبَّتْ في أمري ولا تعجل عليَّ فإنما أفديك بالأقوام كلهم ، وأفديك بما أشغل من مال ومن ولد . يجعل كل هذا اتّقاء غضبه ، وافتداء إعراضه :

مَهْلاً ، فِداءً لَكَ الأَقْوامُ كُلُّهُمُ   وَما أُثَمِّرُ مِنْ مَالٍ وَمِنْ وَلَد

فإذا ما نظرنا إلى قوله : « وما أُثَمِّرُ » نراه يوحي بالجَمْع والإنتاج في وفرة وإعزاز ، وقوله : « مِنْ مالٍ ومِنْ وَلَدٍ » يوحي بأهمية المال وأهمية الولد . والعربيُّ كان يعتز بالمال والولد ويفاخر بهما ويشيد حتّى أصبحا مضرِب المَثل في الزّينة والمفاضلة ، وهذا يشير إليه القرآن الكريم [1] فإذا كانت هذه هي قيمة الأموال والأولاد ، فالنابغة يَفدي بكل ذلك صاحبه ، فقد أعطى من نفسه كل ما يستطيع لعله يعفو عنه . ويستمرُّ النّابغة في استخدامه لهذا الأسلوب في كثير من أبياته ، كأن يقول :

فِداءٌ ما تُقِلُّ النَّعْلُ مِنّي   إلى أعْلَى الذُّؤابَةِ لِلْهُمامِ .

وقوله :

فِدًى لابْنِ بَدْرٍ ناقَتِي وَنُسوعُها   وَقُلْتُ لَهُ : لا ، بَلْ فِدَاءٌ لَهُ أَهْلِي

إنه يَفديه بنفسه في البيت الأول ، وقد أشار إلى نفسه وبدنه بقوله : « ما يُقِلُّ النّعلُ مِنّي » فاستخدامُه لكلمة « فِداءٌ » أصبح سلوكًا لا يفارقه ، ليس مع

(١) يقول تعالى : ﴿ المالُ والبَنونَ زينَةُ الحَياةِ الدُّنْيا ﴾ آية ٤٦ ك ، الكهف ١٨ ، ويقول : ﴿ أنا أكْثَرُ مِنْكَ مالاً وَأَعَزُّ نَفَرًا ﴾ آية ٣٤ ك ، الكهف سورة رقم ١٨ ، ويقول : ﴿ إنْ تَرَنِ أنا أقَلَّ مِنْكَ مَالاً وَ وَلَدًا ﴾ آية ٣٩ ك، الكهف سورة رقم ١٨ .

النُّعمان فحسب بل تعدّاه إلى غيره . أما البيت الأخير يُخاطب به ابنَ بَدْرٍ وهو عُيَيْنَةُ بْنُ حِصْنِ بْنِ بَدْرٍ ، ويجعل إبله وناقته وأهله فداء له ، وهي وإن كانت مبالغةً إلا أنّها استطاعت أن تكون مبالغة فنّية مؤثرة ، حتى في هذا البيت الذي يبرئه من النّظرة المصلحية من النُّعمان إنما هو ثَناء خالص لا ريب فيه ، يقول :

هَذَا الثَّنَاءُ ، فَإِنْ تَسْمَعْ بِهِ حَسَنًا     فَلَمْ أُعَرِّضْ - أَبَيْتَ اللَّعْنَ - بِالصَّفَدِ [1]

فهذا البيت رغم الصّرخة المدوّية فيه بالثناء على النُّعمان ، إلا أنني أنهي به سلوكه في استخدامه لهذا الأسلوب بما استخدم من عبارة « أبيت اللعن » - التي تحدثْنا عنها بداية - إن النابغة يريد أن يقول بأنه لم يمدح النعمان في اعتذارياته متعرّضاً لعطائه ، فإن ذلك يُضعِف حجتَه ويظهره أمام النُّعمان بمظهر الجَشع الحريص على المال ، فهو لم يمدح تعرُّضاً لمعروف ، لكن اعتذاراً وإقراراً بالفضل .

وسأترك هذا النّمط السُّلوكي عند النّابغة في مثل استخداماته لهذا الأسلوب الذي يتضمن عباراتِ « أَبَيْتَ اللَّعْنَ » و « فِدَاءً » فيما أشرتُ إليه من أبيات ، لأقف عند استخدامه لِلفعلِ « باتَ » كلفظةٍ لها دِلالتها النّفسية في شعره ؛ فإن النّابغة يُكثر من استعمال هذا الفعل في مواضعَ مختلفةٍ من شعره ، وله دلالته - بلا شك - التي تكشف عن نفسيته ، فمثلاً عندما يحلُّ به الليل فإنه يَبيتُ مسهداً مؤرّقًا ، مضطرباً حائراً ، يصور ذلك قوله :

فَبِتُّ كَأَنَّ العَائِدَاتِ فَرَشْنَنِي     هَرَاساً بِهِ يُعْلَى فِرَاشِي ويُقْشَبُ

والهَرَاسُ شجر كثيف كثيرُ الشّوك ، تجسّد فيه عذابُ الشّاعر المغرق بالمادّية ، الذي لا يكاد يعاني معاناةً حتى تتحوّل إلى ما يُماثلها في المادة ، دون أن يكون منْ طبيعتها . لقد بات في حالٍ سيئة ، كأن العائداتِ يَبْسُطن له فِراشًا من

(١) الصَّفَد : العطاء .

الشّوك الكبير ، ولا بد أن ينام عليه لأن اللوم قد أمرضه ، والعائدات لا يُخفّفْنَ من ألمه وإنما يَزِدْنه همًّا وتسهيداً . وإنما ذكر العائداتِ – وهنَّ الزّائرات – في المرض ؛ لأنه جعل نفسه كالسّقيم لشدة ما به من قِبَلِ النُّعمان .

فالفعلُ « بات » هنا لم يوح براحةٍ واسترخاء أو سكينة ، وإنما استقرَّ في النّفس بأن هذا الفعل يحمِل جُهْداً ومشقة ؛ حيث جعل صاحبه مؤرَّقاً في ليلٍ لا يهنأ له فيه مَضْجع ولا يستقر له قرار . أما قوله :

فَبِتُّ كأنِّي ساوَرَتْني ضَئِيلَةٌ مِنَ الرُّقْشِ ، في أَنْيابِهَا السُّمُّ نَاقِعُ

فقد بات كأن حيَّةً وثبتْ عليه ، ويعدِّد صفاتِ هذه الحيَّة ليؤكد ما به من ألم ، فيصفها بأنها قد كَبُرتْ سنًّا ، وازدادت ضَراوةً ، وصار سمُّها ناقعاً لا يبرأ منه عليل ، فمَنْ لدغتْه يجفو الكرى جفونَه سهداً وألمًا ، ويسري سمُّها في بدنه فيشيع فيه التّلف ويودي به ، وهي ضَئيلةُ الجسم ، مشهورةٌ بِسَعة حيلتها وقسوة لَدْغها . فَتَخيَّلْ كيف يكون حاله مع هذه الحية ؟ وهذا ليلُه يصوره الفعل « بات » . إنه يعاني من ألم نفسيٍّ لاذع ؛ لأن الحية لم تدع له فرصة يهنأ فيها ، أو يستجْمع أنفاسه من شدة ما يَرى ، وهول ما يُشاهد ، وأنّى لإنسان أن يعرف طعم النّوم ومرة تفرش العائدات له الشوك ، ومرة تثِب عليه حية ؟ إن هذين البيتين قد تناولتُهما في موضع آخر ، إلا أنّني في هذا الموضع أفسِّرهما من خلال استخدام النّابغة للفعل « بات » تفسيراً له دِلالته النّفسية ؛ فالشّاعر يعاني حالة الخوف وهي حالة داخليّة ، حوّلها وأدّاها بظاهرة خارجية تُبدِع في خَلَدِ القارئ أو في نفسه مثلما كان يعانيه الشاعر ، فنحن إذ نتمثّل حيّة ضئيلة حادَّةَ السُّم تُساور امرأً ؛ يتمثَّل لنا المعاناة وما فيها من خوف وعذاب حتى الهلاك . لقد ترجم النّابغة شعوره بمشهد مجسَّد ، إلا أنه لا يزال يشعر أن ما يصطخب في نفسه هو أعظم بقليل أو كثير مما جسَّده في المقابلة بين خوفه وخوف الملدوغ ، فانصرف إلى تعظيم خوف الملدوغ واصفاً الحيَّة التي لدغته ،

ناسباً إليها كلَّ ما يُؤثَر عن الأفاعي السّامة ، مصوّراً حال السّليم الذي علقت في يديه حَلْيُ النّساء :

يُسَهَّدُ مِنْ لَيْلِ التّمامِ سَليمُها لِحَلْي النّساءِ في يَدَيْهِ قَعاقعُ

فالنّابغة عرَف الخوف بلدغة الحيَّة . ولكي يتملّى الحالة في ذِرْوتها ؛ اختار من الحيّات أحدَّها سُمًّا . ثم هو من قَبْلُ يتمثلُ العذاب بالشّوك الحادّ ، ولكي يدرك أقصى غاية التّعبير جعل ذلك الشّوك في قلب فِراشه ومن دونه . هذه هي الوسيلة التي اعتمدها النّابغة للتّعمق والإيغال في المعاناة لبيان حالته النّفسية . وتبدو بعد ذلك شدة الانفعال بالوحشة مجسّدةً بالصّحراء التي استحالت إلى متاهة كما صوّرها في قوله مخاطباً عُيَيْنَةَ :

تَمَنَّ بِعَادَهُمْ ، واسْتَبْقِ مِنْهُمْ فَإنَّكَ سَوْفَ تُتْرَكُ والتّمَنّي
لَدَى جَرْعاءَ ، لَيْسَ بِهَا أَنِيسٌ وَلَيْسَ بِها الدَّلِيلُ بِمُطْمَئِنِّ

فالشُّعور بالوحدة والخذلان تمثَّل لديه بشعور مَنْ يعبر في صحراءَ مقفرةٍ منفرداً لا أنيس له ولا دليل ، ولقد أدّى للشُّعور حالة تُبدعه في النَّفس وتوهم به ، متخيّراً من وقائع الطّبيعة ما خَبَرَهُ وما تأثّر به بمثل هذا الشُّعور . وآية التّعبير هنا أنه تمثّل المعاناة بمعاناةٍ تُشبهها – مَسْلَكٌ خاصٌّ بالشّاعر – يأنف بها من التّقرير إلى نوع من الخيال الحسّيِّ التّمثيليِّ الصّادق الفائق القدرة على الخَلْق .

إن النّابغة يصوِّر ليله بهذه الصّور المخيفة المفزعة المقلقة التي تترك في نفوسنا أثراً نفسيًّا مخيفاً لِلَّيْلِ بما خلع عليه من معاني الضّيق والفزع . وحتى في رحلاته وفي مشاهد الصّيد يتعرَّض في صوره لمثل هذا الجانب النّفسيِّ ، فلا يكتفي بعرض وقائع المعركة أو الأحداث ، وإنما يستطرد في خَلْعِ صفاتٍ مختلفة على الصّورة لها دِلالتها التي يترك لنا تَخيُّلَها ، وما تحمله هذه الصّورة الجديدة من معانٍ وأفكار . وهذا نراه في مثل قوله الذي يستخدم فيه الفعل

« بات » أيضاً :

فارْتَاعَ مِنْ صَوتِ كَلابٍ ؛ فَبَاتَ لَهُ طَوْعَ الشَّوامِتِ مِنْ خَوفٍ وَمِنْ صَرَدِ

فَبعد أن صوّر النّابغة ناقته بالثّوْر الوحشيّ وقد سرى عليه نَوْءٌ من الجَوْزاء يدفعه بجامد البَرد ، وقف الثّور الليل كلّه « بات » مُفزّعاً لا يطمئن ، قد بَثّ عليه الكلابُ فبات مبيت سوء من بَرْدٍ وجوع في حالة سيئة « وقيل : أراد بالشّوامت القوائم ، واسمُها الشوامت أي بات الثّور طوعَ قوائمه ، أي قائماً .» [1] وهكذا يحمل الفعل « بات » عند النابغة معنى الفزع والضّيق والقلق وسوء المبيت ، وهو يكشف عن نفسية الشّاعر الحزينة المهمومة . ولم يكتفِ النّابغة بدلالة الفعل « بات » وما توحيه لنا من تصوُّر لهذا الليل ، بل أعطانا جميع الخيوط التي توحي بالعذاب ، وجميع الألوان التي يمكن أن تؤثّر في نفسية القارئ أو السّامع عن صورة هذا الليل ، والتي جعلت جنبه يتجافى عن المضاجع ، يدعو بصُبْحٍ يُزيل عنه هذا الغمّ ويريحه مما يرى . ولعل النّابغة اتّخذ من وسائله كالحيّة أو العائِدات ، أو الثّور أو غير ذلك رموزاً للكشف عن الجوانب النّفسية في الإنسان . يقول الدكتور مصطفى ناصف : « إن كلّ صورة قيمةً - أيّاً كانت تسميتُها - تستند إلى رَمز ، والرّمز في المعنى يستند إلى العاطفة التي نَبع منها ، ويظل الرّمز توجيهاً للمعنى ، لا تحديداً له . ويقول: « إن كلمة الرّمز قد تُستعمل للدّلالة على « المِثال » كأن يعبّر فردٌ عن طبقة ينتمي إليها ، وقد يُراد بها إنابةُ القليل عن الكثير ، أو الجزءِ عن الكلّ ، فالكلمة تختلط آناً بمعنى الإشارة التي يُحال فيها على شيء محدّد ، ومن ثَمّ يتبادر إلى الذّهن أن الرّمز ما ينوب ويوحي بشيء آخرَ لعلاقة بينهما من قرابة أو اقتران أو مشابهة .» [2]

---

(١) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ١٨ هامش .

(٢) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية . بيروت ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، د. ت . ص ١٥٢ .

وما دام الرّمز في عقل الشّاعر له مغزًى آخر غير الذي يتبادر إلى الذهن من المعنى العامّ – فإن معرفتنا بِسَيْكولوجية الشّاعر لن تُفشيَ كل ما في الرّمز من سرٍّ ، لكنها سوف تضيء أمامنا الطّريق الذي نسلكه . فإذا كان ما اتّخذه النابغة من وسائلَ لتحقيق هدفه ينحو بنا إلى اتّجاه آخر مخالفٍ للمعنى العامّ في شعره – فإن هذا يُطلعنا على نفسية الشّاعر من خلال هذه الوسائل ، ويكون الهدف هنا تصويرَ الحالة النّفسية الخاصة التي يعاني منها ، ويريد منا أن نغوص في أعماقه ، وأن نتعمّق في داخله حتى نَطّلع على الأسباب التي جعلته بهذه الكيفية ؛ فأصبح معذّبًا مهموماً مؤرّقًا مسهداً . أو أن هذه طبيعةُ غالبيةِ المبدعين الذين يجهدون أنفسهم لِيسعدَ غيرهم بنِتاجهم ، فيحتملون الصّعاب ، ويكون طريقهم محفوفًا بالمخاطر في سبيل صور مبدعة بعيده عن العالم الحقيقيّ .

ومن أساليب النابغة التي يستخدمها في شعره ولها دِلالتها النّفسية قوله :

لَقَدْ قُلْتُ لِلنُّعْمَانِ يَوْمَ لَقِيتُهُ ... يُرِيدُ بَنِي حُنٍّ بِبُرْقَةِ صادِرِ
تَجَنَّبْ بَنِي حُنٍّ ؛ فَإِنَّ لِقاءَهُمْ ... كَرِيهٌ ، وَإِنْ لَمْ تَلْقَ إلا بِصَابِرِ

إنه يعتزُّ بنفسه ، ويشعر بأنه صاحب كلمة ، وأن ما يقوله هو الواقع والصّدق ، فإذا أمرهم فَليطيعوا ، وإذا نهاهم فَلينتهوا ، فهو عليم بما سيحدث ، ويريد أن يجنّبهم سوء العاقبة . وهذه تُظهرها كلماته التي يقول فيها « لقد قلتُ » و « تجنّبْ » و « لقاءهم كريهٌ » فهو واثق كل الثّقة بما يقول ، وبما ينهى عنه . ومثلُ هذا الأسلوب يكشف عن نفسية صاحبه ، فهو ذو مكانة ورفعة في قومه ، ويشعر بالسّيادة عليهم ، وهنا يكون معنى الرّمز الذي فسره الدكتور مصطفى ناصف ، والذي يظهر في قول النابغة في أبياته السابقة وفي هذا البيت :

لَقَدْ نَهَيْتُ بَنِي ذُبْيانَ عَنْ أُقُرٍ ... وَعَنْ تَرَبُّعِهِم في كُلِّ أَصْفَارِ

في مثل تلك الاستخدامات من « قلتُ » و « تجنَّب » و « نهيتُ » يقرر ما يفهمه في ذهنه من الأحداث ، يجيب عليها ، يرفضها ، أو يستجيب لها كأنه المقرر لكل شيء ، العالمُ ببواطن الأمور والمجرِّب لها ، ومن ذلك أيضًا قوله :

قَالَتْ بَنُو عَامِرٍ : خَالُوا بَنِي أَسَدٍ ... يا بُؤْسَ لِلجَهْلِ ضَرّاراً لأَقْـوَامِ
يَأْبَى البَلاءُ ، فَلا نَبْغِي بِهِمْ بَدَلاً ... وَلا نُرِيدُ خِلاءً بَعْدَ إِحْكَـامِ
فَصالِحُونا جَميعًا إنْ بَدَا لَكُمُ ... وَلا تَقولوا لنا أَمْثالَها عَـامِ
إِنِّي لأَخْشَى عَلَيْكُمْ أَنْ يَكونَ لَكُمْ ... مِنْ أَجْلِ بَغْضائِهِمْ يَوْمٌ كَأَيَّـامِ

فهو يُعنِّف بني عامر لأنهم أمروهم بمفارقة بني أسد ، وهو لا يبغي بهم بدلاً لما يَعْرِفه فيهم ، وينصحهم بقوله : « إنِّي لأَخْشَى » فهو يَخشى أن تُبْعَثَ بينهم حربٌ شديدة لبغضهم يكون لهم منا يوم طويل ، وقوله :

نُبِّئْتُ زُرْعَةَ ، والسَّفاهَةُ كاسْمِها ... يُهْدِي إليَّ غَرائِبَ الأَشْعارِ
فحَلَفْتُ يا زُرْعَ بْنَ عَمْرٍو ، إنَّني ... مِمّا يَشُقُّ عَلى العَدُوِّ ضِرارِي

فاستخدامه لكلمة « نُبِّئْتُ » تكشف عن نفسيته وفخره بنفسه ، فهو الذي تأتيه الأنباء ولا يسعى إليها ، فله مَنْ يُنَبِّئُه بالأخبار ، ولا أحد يستطيع أن يفاخره أو يلحقه . إنه يقرر ذلك ويؤكده بالقَسَم عليه ، وقوله :

إنِّي كَأَنِّي لَدَى النُّعْمانِ خَبَّرَهُ ... بَعْضُ الأَوُدِّ حَديثًا غَيْرَ مَكْذُوبِ
بِأَنَّ حِصْنًا وَحَيًّا مِنْ بَني أَسَدٍ ... قاموا ، فَقالوا : حِمانا غَيْرُ مَقْرُوبِ

إنه يعلم ما أُخْبِر به النُّعمان ، ولا يخفى عليه شيء ، ولَيَعلم الجميع ذلك حتى يُنزلوه منزلته ، ويَعرفوا قدره . إن مثل هذه الأساليب التي نرى فيها الرَّمز واضحًا تكشف لنا عن نفسية النابغة الطموحة العالية التي تعتز بنفسها وتفخَرُ . ويتَّخذ من طريقته وسيلةً من وسائل نَقْل الأفعال من نفسه بالنُّعوت التي يأتي

بها ، من مِثْل قوله :

إلى مَاجِدٍ ، ما يَنْقُصُ البُعْدُ هَمَّهُ — خَروجٍ تَرُوكٍ لِلفِرَاشِ المُمَهَّدِ

إن ما يحشده النابغة من نعوت من مثل قوله : « ماجِد » و « خَروج » و « تَروك للفراش » يصوِّر معنى المجد والطُّموح إثر انفعاله أو معاناته ، وتلك ظاهرة نفسيَّة يقلل بها شدَّة هذا الانفعال ، ثم إنه يريد أن يدلِّل بها – أيضاً – على طموحاته ومجده الذي يؤكده بقوله :

يَهُزُّونَ أَرْماحاً طِوالاً مُتُونُها — بِأَيْدٍ طِوالٍ عارياتِ الأشاجعِ

أما قوله :

هُمُ مَنَعُوا وادِي القُرَى مِنْ عَدُوِّهِمْ — بِجَمْعٍ مُبيرٍ لِلعَدُوِّ المُكاثِرِ
هُمُ طَرَدُوا عَنْها بَلِيًّا ، فَأَصْبَحَتْ — بَلِيٌّ بِوادٍ مِنْ تِهامَةَ غائِرِ
هُمُ مَنَعُوها مِنْ قُضاعَةَ كُلِّها — وَمِنْ مُضَرَ الحَمْراءِ عِنْدَ التَّغاوُرِ
هُمُ قَتَلُوا الطَّائِيَّ بِالحِجْرِ عَنْوَةً — أَبَا جابِرٍ ، واسْتَنْكَحُوا أُمَّ جابِرِ

امتداد من النَّزعة السَّابقة ، إذ يعدد الأسماء والأيام ليُقنع القارئ بما تحفل به نفسه من المعاني والأهداف . وقد كان تكرار الضمير « هُمْ » وسيلةً لتأكيد المعنى الذي يريد أن يوضِّح من خلاله قوةً من القوى التي كان دائماً يتغنَّى بها وينشدها كثيراً في شعره . وهو هنا يأتي بالكلمات التي تؤكد قوَّته من مثل: « مَنَعوا » و « طَرَدوا » و « قَتَلوا » ففي المَنْع والطَّرْد والقَتْل مقدرةٌ وتمكُّنٌ مما يفعله ، وهي أيضاً دليل لما يريد أن يعلنه ويبيِّنه من شجاعة وإقدام ، ويلحق بذلك قوله :

فَهُمْ دِرْعِي الَّتي اسْتَلأَمْتُ فيها — إلى يَوْمِ النِّسارِ وَهُمْ مِجَنِّي
وَهُمْ وَرَدُوا الجِفارَ عَلى تَميمٍ — وَهُمْ أَصْحابُ يَوْمِ عُكاظَ إِنِّي

وَهُمْ سارُوا لِحُجْرٍ في خَمِيسٍ ... وَكانوا يَوْمَ ذَلِكَ عِنْدَ ظَنِّي
وَهُمْ زَحَفُوا لِغَسّانٍ بِزَحْفٍ ... رَحِيبِ السِّرْبِ أَرْعَنَ مُرْجَحِنِّ

والنّابغة يعمد إلى هذا التّرداد ، بخاصة حين يفخر بالأحلاف ومن إليهم ، أو حين يدفع عن نفسه بعضَ التهم ، فأخذ يكرِّر الفعل « أتاكَ » لِيُبين أن ما أتاه كان باطلاً ، وما نُقِل إلى النعمان كان كذباً وافتراء :

أتاكَ امْرُؤٌ مُسْتَبْطِنٌ لِيَ بِغْضَةً ... لَهُ مِنْ عَدُوٍّ مِثْلَ ذَلِكَ شافِعُ
أتاكَ بِقَوْلٍ هَلْهَلِ النَّسْجِ كاذِبٍ ... وَلَمْ يَأْتِ بِالحَقِّ الَّذي هُوَ ناصِعُ
أتاكَ بِقَوْلٍ لَمْ أَكُنْ لأَقُولَهُ ... وَلَوْ كُبِلَتْ في ساعِدَيَّ الجَوامِعُ

وقد يقوم بِتَعداد الأسماء – كما بينتُ – وهي طريقة قد تكون إحدى الأساليب التي يعمد إليها النابغة في نَقْلِ تجربته ، فيقول :

رَهْطُ ابْنِ كُوزٍ مُحْقِبِي أَدْراعِهِمْ ... فِيهِمْ ، وَرَهْطُ رَبِيعَةَ بْنِ حُذَارِ
وَلِرَهْطِ حَرّابٍ وَقَدٌّ سُورَةٌ ... في المَجْدِ ، لَيْسَ غُرابُها بِمُطارِ
وَبَنُو قُعَيْنٍ لا مَحالَةَ أَنَّهُم ... آتُوكَ غَيْرَ مُقَلَّمِي الأَظْفارِ
وَبَنُو سُواءَةَ زائِرُوكَ بِوَفْدِهِمْ ... جَيْشاً ، يَقُودُهُمُ أبو المِظْفارِ
وَبَنُو جَذِيمَةَ حَيُّ صِدْقٍ سادَةٌ ... غَلَبُوا عَلَى خَبْتٍ إلى تِعْشارِ

وفي أبيات أخرى نجد أفعالاً حيَّة انفعالية تُخرِج العبارة عن التّقرير ، وتكسوها بملامح الغضب أو التّهديد ، يقول النابغة مخاطباً أعداءه :

أَلِكْنِي يا عُيَيْنُ ، إلَيْكَ قَوْلاً ... سَأُهدِيهِ إلَيْكَ ، إلَيْكَ عَنِّي
قَوافِيَ كالسِّلامِ إذا اسْتَمَرَّتْ ... فَلَيْسَ يَرُدُّ مَذْهَبَها التَّظَنِّي

وقد نقع في أبيات أخرى على معانٍ أخرى ، فبدلاً من الغضب والنِّقمة ،

يكون الاسترحام والشّفاعة ، ويظهر ذلك في قوله :

لا تَقْذِفَنّي بِرُكْنٍ لا كِفاءَ لَهُ وَإنْ تَأَثّفَكَ [١] الأعْداءُ بالرِّفَدِ [٢]

وقوله :

فَلا تَتْرُكَنّي بالوَعِيدِ كَأنّني إلى النّاس مَطْلِيٌّ بِهِ القارُ أجْرَبُ

وفي أبيات أخرى ، تأخذ هذه الصيغة معنى الاطمئنان والفرح ، كما في هذا البيت :

لِيَهْنِئْ بني ذُبيانَ أنَّ بِلادَهُمْ خَلَتْ لَهُمُ مِنْ كلِّ مَوْلًى وَتابعِ

أو معنى العتاب ، كقوله :

ألا أبْلِغَا ذُبْيانَ عنّي رِسالةً فَقَدْ أصْبَحَتْ عَنْ مَنْهَجِ الحَقّ جائِرَة

وهكذا يستخدم النّابغة أساليبَ مختلفةً في شعره كانت لها دِلالتها النّفسية، حيث كشفت هذه الأساليب عن جوانبَ خفيةٍ في حياة الشّاعر ونظرته وفلسفته للأمور حوله ، وهذه الصّيَغ التّعبيرية لا تطغى على ما دونها في شعره ؛ بل إنه يَعْرِض لها وَفْقًا لانفعالاته وأحواله . والواقع أن اللغة في نقطة انطلاقها ليست وليدة المنطق والتّأليف والإرادة ؛ بل إنها وليدة التّحرُّكات والانفعالات التي تلازم النّفس في النّزعات الأساسية التي تقوم عليها طبائعُها . وقد كان النابغة في أسلوبه هذا ، يعمد إلى هذه الصّيَغ التي قَدَّمتْها له اللغة لِيُضفي على العبارة قدرةً إيحائية ، وبذلك تكون مظهراً من مظاهر الأنماط السُّلوكية عنده .

## ١- اللّيْل و الصّورة

إن النّابغة لا يعبر عن حالته النّفسية عن طريق المعاني فحسب ؛ وإنما ينقل الحالة الدّاخلية بِحالة خارجية قد تخالفها مظهراً ، لكنها تُشابهها تمام الشّبه في

(١) تأثّفَ : لزم ولم يبرح . (٢) الرِّفد (بكسر الراء) : العطاء .

الشُّعور الذي تحسُّ به النَّفس . ولعل ذلك أوفى دلالة على حقيقة التَّجربة الشِّعرية ؛ لأنه ينقلها نقلاً إلى القارئ ، وعلى الأخير أن يفسِّر المعنى حسب المؤثِّرات التي تأثر بها الشّاعر . فإذا كان النّابغة قد صور لنا قسوة الليل في أبياته - التي مرت بنا - وشَكَا همَّه الذي لا ينقضي ، فإنما كان يصف حالته النَّفسية ، خاصّةً عندما تأثر بموقف النُّعمان إزاءه حتى أصبح النُّعمان بالنسبة له كاللَّيل المفزِع الرَّهيب الموحش الذي يُطبق بظلمته ، ولا مفرَّ ولا مهرب من ظلمته و وحشته ، وهو منه بِمَثابة هذا اللَّيل من المسافِر سَفْرةً طويلة لا يستطيع منه نَجاة ، ولا عنه حِوَلاً ، فالمسافة بينهما شاسعة ، والغضب يلاحقه في كل مكان ، ولن يهدأ له ضمير حتى يَرْضى النُّعمان عنه . ومِنْ صُوَر اللَّيل التي تكشف عن نفسية النّابغة نضرب مثلاً من قوله :

وَقَدْ قَلَبَتْ عَنْ لَوْنِ أَحْمَرَ قَاتِمٍ[1] أسابِيُّ[2] لَيْلٍ لَمْ تَكَدْ تَتَرَقَّعُ

فقد تحوَّل الصُّبح إلى ليل ، وشبَّه ظلمة الليل بالأسابِيِّ التي يكون فيها الوَلَد، فالليل يلبس كل شيء ، وكل شيء يسكن فيه ، ولكن هل هو كذلك عند النّابغة ؟ لا بد - إذًا - من أن يكون له دِلالة أخرى . إن الليل يجلِبُ له الهموم ، ولا ينقضي حتى يشعره بِثقل هذه الهموم على صدره ، فهو يَضيق بما حوله ، ويأتيه الحزن من كل مكان ، فكيف يكون مقام المرء والحال هكذا ؟ لا بدَّ أن نفسيته معذَّبة ، حائرة قلقة . والأبيات عن الليل التي سقتُها آنفًا تحمل هذا المعنى - أيضًا - الذي يقرر في إصرار أن الليل ثابت لا ينقضي ، ممّا يُسبب للشّاعر ضيقًا . وإذا رُحْنا نفتش عن مصدر هذا الضّيق في هذا الليل باستثناء موقف النُّعمان من النّابغة - نراه في تذكره أطلال من يُحِب أيضًا ، واسترجاعه ماضيه ، وذكرياته ، وأيام هواه ، التي تتّضح من قوله :

---

(١) اللون الأحمر القاتم : يعني الصُّبح .

(٢) الأسابِيُّ : يعني ظلمة الليل ، وفي الأصل هي المشيمة التي تخرج مع الولد .

تُذَكِّرُني أطْلالَ هِنْدٍ مَعَ الهَوَى ... دَعائِمُ مِنْها قائِمٌ وَمُنَــــزَّعُ
عَلى العُصُرِ الخالِي كأنَّ رُسُومَهَا ... بِتَنْهِيَةِ الرُّكْنَيْنِ وَشْـيٌ مُرَجَّـعُ

إنه يتذكّر أيامه ، وبعد تذكُّره لهذه الأيام يقارنها بحاضره المؤلم ، حيث خلَتِ الأماكن من أصحابها ، وأصبحت قفراً ، لا حياة فيها ولا بهجة . وهنا تكتئِبُ نفسه ، ويضيق صدره ، ويعيش في ليل دائم لا يطلع له نهار ، فمصدر الضّيق — إذاً — ما يشعر به النّابغة تُجاه النُّعمان ، وما يشعر به تُجاه ذكرياته التي تترك في نفسه أثراً عميقاً . إن النّابغة يريد أن يرى أحداً يشكو إليه همَّه فلم يجد إلا ابْنته يشكو إليها حالته ، فيقول :

كِلِيني لِهَمٍّ يا أُمَيْمَةُ ناصِبِ [1] ... وَلَيْلٍ أُقاسِيهِ بَطِيءِ الكَواكِـــبِ
تطَاوَلَ حتّى قُلْتُ لَيْسَ بِمُنْقَضٍ ... وَلَيْسَ الّذي [2] يَرْعَى النُّجُومَ بآيِبِ
وَصَدْرٍ أراحَ اللّيلُ عازِبَ [3] هَمِّهِ ... تَضاعَفَ فيهِ الحُزْنُ مِنْ كُلِّ جانِبِ

وهو عندما شكا إلى ابنته ليلَ همه ، كان عندئذٍ يتحدث بمعنًى واضح مباشر ، لكن هذا المعنى هو نتيجةٌ لتيّار نفسيٍّ داخليٍّ ، التبَسَتْ فيه ذاتُ الشّاعر، وَاختَلطت بين الهمّ في الدّاخل والليل في الخارج ، بين بُطْء ثواني الانتظار ومسير الكواكب ، معبّراً بذلك عن تجربة وجدانية ، تجربةِ البؤس والأسى الذي توارى أو تقنّع عبر هذه المظاهر الخارجية ، فقوله : « كِليني لِهَمٍّ » يؤدي معنى واضحاً ، لكنّ هذا المعنى ليس سوى نتيجة لِتقمُّصِ الحالات النّفسية وتعقيدها . إن الليل الذي يذكره النّابغة هو كسائر الليالي ، أما الحالة الخاصّة التي مرّ بها فهي من نفسه وذُهولها . إذاً فذلك الليل هو ليلٌ

---

(١) الناصب : ذو نصب أي تعب ومشقة .
(٢) الذي يَرْعى النجوم : الصُّبح .
(٣) العازب : الذي يبيت في المرعى بعيدا عن أهله ، فإذا رجع بماشيته قيل : أراح .

نفسيٌ وليس ليلاً كالذي نعرفه ؛ لأن الشّاعر نقض الحالة الطّبيعيّة للإنسان في هذا الوقت ونما إليه حالة نفسيّة ، جعلته ليلاً يُخالف سائرَ اللّيالي ؛ وعلى ذلك فالقصيدة جاءت مطويّةً على كثير من القلق الدّاخليّ ، مما جعل النّابغة ينتقل من فكرة إلى أخرى تحت سيطرة هذا الجانب النّفسيّ الذي جعله يذكر ليل الهمّ الذي يقاسيه . ولو أنه قاسى حزناً لكان المعنى عادياً شائعاً ، ولكنه يقاسي ليلاً ، فهو بذلك قد ألمّ بمعنًى يخالف ما ندركه عن معنَى الليل المعروف . إن مقاساة الليل تعبيرٌ نفسيٌ ؛ لأن النابغة انتقل من تشبيه الحزن بالليل ، وجعل الحزن ليلاً ، أي أنه تخطّى الحدود التي تَفْصلُ بين الهموم والليل ، و وحّد بينهما فأصبح الليل حزناً والحزن ليلاً ؛ لذلك فهو يقول إنه ( يُقاسي ليلاً ) ولم يقل إنه ( يقاسي حزناً ) . فمقاساة الليل تعبير وجدانيٌ انتقلت به الصّورة من كونها شعوراً في النّفس لِتصبحَ صورةً في العين ؛ فالنّابغة بذلك جعل يُبصر الهمّ بعينَيْه بقدر ما يعانيه في قلبه . ولقد أراد النّابغة أن يوضّح المعنى فقال : « بطيء الكواكب » هذه الصّورة تؤكّد المعنى السّابق ، لكنّ النابغة لا يكتفي بذلك وإنما يكرر المعنى من جديد ، فيذكر الذي « يرعى النُّجوم » وعدم أوْبته . وهذه محاولة للانتصار على التّجربة الدّاخلية في نفسه . وليس من شكٌ في أن الصّورة التي ألمّ بها للتّعبير عن وطأة الليل ورصده للنُّجوم هي صورة حيّة فيها كثير من صدق التّعبير عن حال المؤرّق المُسهّدِ الذي يُرهقه الليل . إن النّابغة لا يكاد يعبّر بالمعاني المباشرة ، بل يتوسّل – غالباً – بالأسلوب غير المباشر ، أو بالصّورة ، فهو يقول : « يَرْعى النُّجوم » و « بطيء الكواكب » وهما صورتان تمثّلان المشهد بصدق ، فإن بطء الكواكب يفهمنا أن الشّاعر في حالة من الأرق ، وأنه ينتظر الصّباح بصبر نافد ، حتى جعل يُخَيّل إليه أن الكواكب تدبٌ ببطء شبيه بالجمود ، وأن الذي يرعى النجوم لا يعود . ولم يكتفِ النابغة ببيان حالته النّفسية عبر حديثه عن الهمّ ، بل أردف يقول :

وَصَدْرٍ أراحَ اللَّيْلُ عَازِبَ هَمِّهِ تَضَاعَف فيه الهَمُّ مِنْ كُلِّ جَانِبِ

فالهمُّ لا يَفِدُ وحيداً وإنما الهموم كالذِّئاب ، تأتي جماعاتٍ وتُساور بالنَّفس أو تُطبق عليها من النواحي جميعاً ، وهكذا فإن الهمَّ الواحد أيقظ همومَه الماضية حتى تلبَّدت في أفقه ، فلم يَعُدِ الهمُّ همًّا بل غدا يأساً ؛ إذ جعل الشاعر يتخيَّل أن الليل غير منقضٍ ، أي أن ماضيه هو سلسلة من الهموم ، كما أن غدَه – أيضاً – سيكون غدَ همٍّ وشقاء . وينتقل النابغة بعد ذلك إلى الحديث عن نِعَمِ عَمْرٍو ، ونِعَم أبيه قبله ، فيقول :

عَلَيَّ لِعَمْرٍو نِعْمَةٌ بَعْدَ نِعْمَةٍ لِوالِدِهِ لَيْسَتْ بِذَاتِ عَقَارِبِ

فالنِّعم عريقة من الوالد إلى الولد ، وهي كذلك ليست ذاتَ عقارب ، أي أنها خلَتْ عن المنِّ والأذى . ولقد عاد الشّاعر بذلك إلى التَّعبير التصويري ؛ فهو لم يقل إن الغسّانيِّين لا يَمُنّون ، وإنما جعل نِعَمهم دون عقارب ، وهكذا فقد عوَّض بلفظة عَقْرَب عن معنى المَنِّ ، وربما بالغ بالمعنى ذاته ، إذ مثَّل عذاب الإنسان الذي يُمَنُّ عليه ، فالمِنَّة تلدَغ المرء كأنها عقرب ، ولا شك في أن هذا المعنى يعبِّر عن وجه من وجوه نفسيةِ النّابغة ، فهو لا يحب أن يَمُنَّ عليه أحد بشيء ؛ وإنما يترفَّع عن العطايا لأنه صاحب جاهٍ وعظمة ، ومثلُه يَعرفه النّاس بأنه ذو سيادة ، وذو أيادٍ على غيره مِمَّنْ هم دونه . إنه يريد أن يعلن أن ما يحصل عليه من هِباتٍ ونِعَمٍ ، تقلب عليه المواجع إذا هي غابت أو مُنعت عنه ، وتلك تسبب له ضيقاً وهمًّا . ولعله وجد في ذلك مخرجاً من ضيقه وهمه فراح يخفِّف عن نفسه بمدائحه . وكان اعتراف النابغة بِنِعَمِ غيره عليه في مدائحه استدراراً لتلك النعم . ومن أجل ذلك اعتمد أسلوبه في التَّقرب والطَّلب على السيكولوجية العميقة التي لا تتَّجه إلى الاستِعْطاء ، وإنما تؤدّي بغيره إلى حالة لا يمكنه أن يتنصَّل بعدها من العطاء . وقد دفَعه ذلك إلى المبالغة في عطاء النُّعمان للسَّبب نفسه في مواصلة العطاء ، فمثلاً عندما صوَّر

النابغة كرم النُّعمان ، وفيض عطائه اختار له صورةَ نهرِ الفرات ؛ لأنه غنيٌّ بعطائه وكذلك النُّعمان ، أما اضطراب الأمواج التي تدفع بالزَّبَدِ إلى الشّاطئ فهي كاضطراب نفسيّته ، يقول :

فَما الفُراتُ إذَا جَاشَتْ غَوارِبُهُ [١] تَرْمي أواذِيهِ العِبْرَيْنِ [٢] بِالزَّبَـــدِ [٣]
يَمُدُّه كُلُّ وادٍ مُتْرَعٍ [٤] لَجِبٍ [٥] فيهِ رُكامٌ [٦] مِنَ اليَنْبُوتِ والخَضَدِ [٧]

ولم يكتف النابغة بهذا التَّصوير ، بل يرى أن الفرات على هذا الوضع لا ينبغي أن يؤدي ما يؤديه ، فصورة الفرات لا تزال هادئة عند الشّاعر ، ويريد أن يزيد في جيشانه وفورانه فجعل الوِدْيان تمده باليَنْبوتِ والشَّجر المتكسِّر ، ويظل الملاح من خوف الموج ماسكًا بِذَنَب السَّفينة ، قد أرهقه الإعياء والخوف . فالمعنى يوحي بعظمة الممدوح في عطائه ما في ذلك شك ، لكن ما الدَّلالة النفسية من هذه الصّورة ، وكان يمكن الدَّلالة على عِظَمِ هذا العطاء بطريقة يبدو فيها البحر هادئًا ؟ ولكن ربّما أراد الشّاعر أن ينقل عن طريق صورة النَّهر الهائج رسمًا بُطوليًّا للممدوح لا يبقيه في مستوى الواقع والحقيقة ؛ وإنما يتجاوز به إلى مرتبة البطولة التي تضعه فوق مرتبة البشر العاديِّين ، وهذا يعني أن الرَّهبة منه دائمة الحضور في قلب كل فرد عاديٍّ ، وخصوصًا مُتلقّي عطائه ، وهذا يعني – أيضًا – أن الحالة النَّفسية مضطربة ، قلقلة ، فهي في خوف تنتظر النجاة :

يَظَلُّ مِنْ خَوْفِهِ المَلاحُ مُعْتَصِمًا بِالخَيْزُرانَةِ [٨] بَعْدَ الأَيْنِ [٩] والنَّجَدِ [١٠]

إن صورة النَّهر التي كشفت عنها الأبيات يجعل منها النابغة مشابهة بين

---

(١) الغوارب : أعالي الموج وكذلك الأواذي . (٢) العِبْران : الجانبان . (٣) الزَّبَد : الرَّغوة .
(٤) المُترع : المملوء . (٥) اللَّجب : الذي له صوت . (٦) الرُّكام : ما تراكم بعضه فوق بعض .
(٧) اليَنْبوت والخَضَد : نبْتان ، وقيل : الينبوت شجر الخرُّوب . والخَضَد كل ما تكسَّر من الشجر وغيره .
(٨) الخيزرانة : سُكّان السفينة وهو في مؤخرتها . (٩) الأَيْن : التّعب .
(١٠) النَّجد : شدة العرق من الكرب أو العمل .

النّهر والممدوح ، فالنّهر في أتمّ أحواله كمالاً ، وممدوحه في أسمى منزلةٍ . وصورة أخرى في هذا المشهد تأتي لتبين لنا حالته التي كان عليها وهو في منأى عن النُّعمان ، إنه كهذا الملاح الخائف على سفينة تجري به في موج كالجبال ؛ فيحتمي بِخَيْزُرانَتِهِ كَيْلا يطوِّحَ الموج بسفينته فيُرديها ، وقد بلغ من الجَهد مبلغاً عظيماً فتراه يتضعضع كَلالاً وأيْناً ، من كثرة ما يعانيه في المحافظة على نجاته ، ونجاةِ سفينته من هذا الكرب العظيم . فبأي شيء يتعلق حتى ينجو من الغرق ؟ إنه لن ينجده إلا صاحبُه النُّعمان .

هذه الأبيات هي وصف حسيٌّ لما تُشاهده العين عندما يفيض الفرات ، وقد استطاع النّابغة أن يرسم له صورة واضحة بالغةَ الصَّفاء . إن الأشجار المقتلعَة والأمواج المتلاطمة ، والملاح المتشبِّث بالخَيْزُرانة – ليسوا سوى حوادثَ تجتمع بعضُها بالبعض الآخر ليرسموا لنا ما أراد الشاعر من عظمة فيضان الفرات . فالفرات يمثِّل الكرم الذي يفيض من بين يدي النُّعمان ، واضطرابُ أمواجه يمثل حالة النابغة النَّفسية ، فموجُه كموج مكارهه . إن الفرات الذي تحدَّث عنه النابغة ، خلال هذه الأبيات يُمثِّل بحوادثه وأوصافه المِثال الأعلى للفيضان ، وفي نفس الوقت يُمثِّل المِثال الأعلى للكرم والعطاء ، وذلك الأسلوب من ظواهر النابغة الفنية . « ليس الفرات حينئذٍ والأرضُ تنتظر سَيْبَه ، وتترقَّب فيضانَه حتى تهتز وتربو وتنبتَ من كلِّ زوج بهيج ، بأجود من النُّعمان عطاءً .»[1] فالشاعر يُعَظِّم من فيض الفرات باستخدام العناصر الدّالة على شدة الفيض ، وهي :

– الأواذيّ ؛ أي الموج العالي ، وقد جعله يضرب العِبْرَيْن بالزَّبَدِ ؛ للتَّدليل على شدة اصطخابه ، ومدى اتّساعه .

– الرَّوافد ، وقد جعلها في وِدْيان ملأى صاخبة ، فإذا كان الرافد مُزْبِداً

---

(١) عمر الدسوقي : النابغة الذبياني . ط ٦ القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٥ . ص ٢٢٢ .

صاخباً ، فكيف بالنهر ؟

– الأشجار التي اقتُلِعتْ وسيقتْ في قلب الأودية للتّدليل على عظم السَّيل .

– الملاح الذي أَلِفَ الخوض في البحار لا يخافها ولا يجزع منها ، ومع ذلك فقد اضطرب أشدَّ الاضطراب وظل ممسكاً بالخَيْزُرانَة .

من خلال أبيات النابغة تبدو الصِّلة بينه وبين الطَّبيعة ، وهي لا تقتصر على مجرد إدراك التَّماثل الخارجيّ ، والعَلاقات المنطقية بين الأشياء ، وإنما ينفذُ بحسِّه الممتد داخل محرابها ، ويلمس قلبها ، ويعاملها كأنه يعيش معها ، ومن ثَمَّ يكشِف عن إحساساته ومشاعره عندما يكشف عن أسرار نفسه . وهو يتَّخذ من عناصر الطبيعة أداة لرسم صُوَره ، ولم يحلِّق إلى أجواء أخرى ، أو يرتفع في رسم هذه الصُّور إلى حيث يتخيَّل فيها صفاتٍ بعيدةً عن واقعه وحسه ، فلم يستخدم ألواناً بعيدة أو غريبة عن عالم الواقع والحسّ ، والمادة التي تحيط به .

وقد يكون هناك تفسيرٌ آخرُ حول هذه الأبيات ، التي كشفتْ عن الطَّريقة التي يستدرُّ بها النّابغة عطايا النُّعمان ، وتبيِّن حرصه على أن تبقى الأوضاع كما هي عليه ولا يتغيَّر شيء فيها ، وأن يظلَّ في بحبوحة من العيش فلا يخسره أو يفقده . أما التَّفسير الآخر فهو مطبوع بالطّابع النفسيّ – أيضاً – مَثَلُه في ذلك كمثل الصّورة التي أطلَعنا عليها النابغة ، فأظهرتْ لنا اضطرابَه وقلقه. ولكنه هنا وإن كان يختلف عن الجانب الأول إلا أنه يُسايره من الوجْهة النَّفسية حيث جعل من نفسه – بعدَ أن كانت مضطربة – الرَّجلَ القائدَ الذي يسود قومه ويوجِّههم في كل أمورهم ، متَّخذاً من نفسه رمزاً أو بديلاً لمعبود المجتمع ، يقول ابنُ الكَلبيِّ : « فربما كان الرَّجلَ المِثال خلف صورة النَّهر هذه ، وربما كان رمزاً لشيخ القبيلة ورئيسِها وهو مَنْ تتجسَّد فيه مطالبُهم في الزّعامة ، وهو بحاجة إلى القوة بل القسوة ، وهي الصِّفة التي تؤهِّله للقيادة .

كما أنه يجب أن يمتلك قدرة البذل والعطاء ، وهي الصِّفة التي تمنحه القبول، ثم إنه بالقوة والبذل يحقِّق صفة المهابة في نفوس الآخرين .» [١]

فالنَّص يأخذ أبعاداً مختلفة من الوِجْهة النَّفسية بحيث يكشِف عن اتِّجاهات متعددة ، ومن الصَّعب أن نرجِّح وِجْهة أو اتِّجاهاً دون غيره . والحُكْم في ذلك يرجع إلى عوامل كثيرة ترجع إلى المؤثِّرات التي يكون لها تأثيرها على النَّص الأدبيّ ، وتكون التَّرجيحات حينئذ متباينة من شخص لآخر ، فمثلاً عندما تصوِّر الأبيات السابقة حَيْرة النابغة وحزنه بضخامة أمواج النَّهر فإننا نقبل هذه الصّورة؛ لأننا نعرف أن النّابغة قد شكا همومه وأحزانه لغيره ، وفي الوقت ذاته يمكن أن تنحوَ الأبيات منحى آخر حيث اتَّخذ من مدحه للنُّعمان ومن عطاياه مُتَنَفَّساً لهذا الاضطراب الذي يعيش فيه ، وربما يقصد من وراء ذلك بيانَ منزلته ومكانته في قومه وعشيرته ، فهو سيِّد القبيلة ، وهو الشَّفيع لديها ، ولا بد أن ينال تقديرَهم وتعظيمَهم . ومن هذا الجانب نستطيع أن نقول : ليس من شك في أن القبيلة عند الشّاعر كانت همَّه الشّاغل ، صَوَّرها في شعره حتى سما شعرُه بها ، وبيَّن ما لرئيس القبيلة من مكانة سامية في نفوس أفرادها ؛ لما وَقَرَ في نفوسهم له من التَّجِلَّةِ والاحترام لأنه تميَّز بصفات دفعته إلى الصَّدارة في مجتمعهم هذا ، فهو أشجعُهم قلباً وأسخاهم يداً ، وأفصحهم لساناً ، وأوسعهم صدراً . وهو ينتمي إلى آباء توارثوا المجد ، يحمل الكَلّ ، ويفكُّ العاني ، ويُغيث الملهوف ، ويُطعم الجائع ، ويَنصر الضعيف ويواسي المحزون .

إذاً الرَّجلُ خلف صورة النَّهر هو من هؤلاء أصحاب السّيادة ، ومن الرُّؤساء الذين اشتهروا بالحكمة ، ورجاحة العقل ، وبُعْد النَّظر ، وقد يُفزَع إليهم في الخصومات الأدبية ، والمناظرات والمفاخرات في النَّسب وغيرها . وليس من شك في أن هذه الدَّلالة صادقة في الإشارة إلى القبيلة التي يعتزُّ بها العربيّ ، فهو

(١) ابن الكلبي : الأصنام ، تحقيق أحمد زكي . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ . ص ٣٨ .

يستمدُّ من المواقف ما يدفعه لِيُشيد بمناقبها وبمآثرها ، ويتعصَّب لها تعصُّباً تمكَّنَ من شَغاف قلبه واستحوذ على لُبِّه . وهذا التَّعصُّب جعله يشيد برئيسها وشيخها ، فهو مَنْ تتجسَّد فيه المفاخر كلُّها التي يفخر بها العربيُّ . « فالشّاعر لا يعيش في عالم من الحقائق أو حسب حاجاته ورغباته المباشرة ، وإنما يعيش وسط عواطفَ متخيَّلةٍ في الآمال والمخاوف ، في انتحال الأوهام ورفضها ، وفي تصوراته وأحلامه .» [1]

ومن الصُّور الرَّمزية أيضاً عند النابغة فيما يتعلق بالقبيلة ما نراه في أبياته التي تصوِّر هذا المشهد الذي يؤكد التَّأثير الذي نشهده لديه من اعتراض بالمثل الذي هو وجه من وجوه التعبير الحسِّيِّ ، لقد تمثَّل على نفاذ البصر بِمَثَل زرقاء اليمامة ، إذ قال :

اُحْكُمْ كَحُكْمِ فَتاةِ الحَيِّ إذْ نَظَرتْ ... إلى حَمامٍ شِراعٍ واردِ الثَّمَدِ
يَحُفُّهُ جانِبَا نيقٍ وتُتْبِعُــــــهُ ... مِثْلَ الزُّجاجَةِ لَمْ تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ
قالَتْ : ألا لَيْتَما هَذا الحَمامُ لَنا ... إلى حَمامَتِنا ، وَنِصْفُهُ فَقَــدِ
فَحَسَّبُوهُ ، فَأَلْقَوْهُ كَما حَسَبَتْ ... تِسْعًا وتِسْعينَ ، لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدِ
فَكَمَّلَتْ مِئَةً فيها حَمامَتُهـــا ... وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً في ذَلِكَ العَدَدِ

فالحَمام رمز للقبائل التي تُوالي الغَساسِنَةَ ، وصورةُ إبراز الحَمام محصوراً بين جانبي الجبل تكشف عن شِدَّته في طيرانه ، فكأنَّ النابغة أراد أن يُمَنِّيَ النُّعمان بخضوع كل هذه القبائل الموالية للغساسنة له ، ولكنْ عليه أن يصبر ، وعليه أن يراقبها . وكأنه يقول له : « اصبر وسينتهي كلُّ الحَمام إليك ، وسينضم إلى حمامتك ؛ ليتمَّ لك مئة حمامة ، والمئةُ هنا لا يُقصد بها عددٌ

(١) إرنست كاسيرر : فلسفة الحضارة الإنسانية ، ترجمة إحسان عباس . بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٦١ . ص ٦٧ .

حقيقيٌّ ، ولكن يُقصَدُ بها التّمام .

وللنّابغة دُرْبةٌ خاصّةٌ في الإفادة من مظاهر العالم الحسّيّ واختباراته ، وتَحويل التّجارب النّفسية إليها بالمقابلة والتّأويل ، فالشّاعر يعاني انفعالاً أو معاناةً غامضة يكاد لا يهم بنقلها والتّعبير عنها ، حتى تزول ؛ فهو لا يقوى أن يَعِيَها كلّها بوعيه ، وإن كان يعانيها معاناة مبرمة في نفسه ، فيُحوِّل ما يعانيه في نفسه إلى ما يُطالعه في حسه ، أو هو يتحوّل ويتأوّل به ، وفقاً لارتباطاتٍ غامضة بين التّجارب وما يقابلها في عالم الواقع ، وبذلك تَتحوّل الفكرة في شعره إلى صورة ، أو إلى مَشْهَد .

وللصّورة علاقة بالإنسان في الكشف عن خلجاته الشُّعورية ، وحقائقه النّفسية ، ورَصْد عالَمه الدّاخليّ ، والرّبط بينه وبين ما حوله . فقد بيّنتِ الصّورة قدرتها على عقد التّماثُل الخارجيّ بين الأشياء ، وإيجاد الصّلات المنطقية بينها ، وكذلك قدرتها في الكشف عن العالم النّفسيّ للشّاعر . وهذا ما دفعنا إلى بيان الجوانب النّفسية من خلال أبيات النّابغة السّابقة ، فكانت الوِجْهة ناحية الدّلالات النفسية التي تأتي من التّعمُّق في النّفس البشرية عن طريق ما تستخدمه من أسلوب أو لفظ أو تعبير .

## ٢- المرأة و الصّورة

وأمام هذه الهموم التي كان يصادفها الشّاعر ، أخذ يبحث عن مكان يهرب إليه ليُنسيَه ما به من أحزان ، فلجأ إلى الطبيعة ليُسرِّي عن همومه واضطرابه ، ويبحث فيها عن راحته . وكان – أيضاً – يهرب إلى مَنْ تشاركه هذا الضيق ، وتقاسمه الحياة بعيشها القاسي العنيف ، واللين الرّقيق ، فهي مدار الحياة معه ، وموضع فخره ، ومكان شرفه وحمى وطنه الصغير .. إنها المرأة .. حارب ليُبقي على العشيرة والقبيلة ، ومدح فرأى في الممدوح مَنْ يحفظ عليه حياته ، ويدفع عنه ذلّ الطّلب ، و وصف وصفاً فنيّاً رائعاً ، إلى غير ذلك مما تناولتُه في

دراستي . أما موقفه مع المرأة أو هروبه إليها فقد أخذ من حياته مكاناً رحباً تحدّث فيه عن نفسه ، ورسم مشاعره وعواطفه ، وأهواءه ورغباته ، فتعرّض لجمالها وزينتها ، أما ما وراء الجمال من فِكْر ، وما بين جنبَي المرأة من دلالات أو مُثُل ، فهو ما نكشف هنا عنه بعيداً عن العواطف والرّغبات والأهواء التي ألفناها وتعوّدناها . وهذا يدفعني إلى أن أنساق وراء المرأة بدوافع ومؤثّرات أخرى ، حركت النّابغة ودفعته إلى السعي في تحقيق الدّوافع التي كان لها قدسيتها في حياة العربيّ ، مما جعله يصوّر جمالها بهذه الصّور التي توضّحها الأبيات التالية التي يقول فيها :

نَظَرَتْ بِمُقْلَةِ شادِنٍ [1] مُتَرَبِّبٍ[2] ... أَحْوَى[3] أَحَمِّ [4] المُقْلَتَيْنِ مُقَلَّدِ[5]

والنَّظْمُ [6] في سِلْكٍ يُزَيِّنُ نَحْرَها ... ذَهَبٌ تَوَقَّدُ كالشِّهابِ المُوقَدِ

صَفْراءُ[7] كالسِّيَراءِ[8] أُكْمِلَ خَلْقُها ... كالغُصْنِ في غُلَوائِهِ[9] المُتَأَوِّدِ [10]

إن هذه الأبيات التي تناول الشّاعر فيها المرأة قد فُسِّرت في غير هذا المكان ، فهو يفتنُّ في وصفها ما في ذلك شك ؛ فهي كالغَزال في حُسْن عينيها وسوادها ، وطول عنقها ، وهي كالغصن ليونةً ، وهي تتمتع بقوة سَيْطرةٍ آسرة . صفاتٌ متعددة عناصرُ لكمال الصّورة عند الشّاعر ، جمالاً وخصباً ودفئاً وحبّاً . إلا أننا لسنا في حاجة إلى هذا الاستطراد . وَلْنَتناول تفسير صورة المرأة عند النابغة من زاوية مختلفة تحت تأثير المعتقدات والدّيانات والطُّقوس ، أي من النّاحية المقدّسة ، فقد ربط النابغة المرأة بالغزال في الأبيات السّابقة – كما رأينا– والغزال مَحْمِيٌّ بمقتضى العقيدة الدّينية لما له من قداسة ، أو لما فيه من

---

(١) الشّادن : ولد الظبية الذي كبُر واستغنى عن أمه . (٢) المتربّب : المحبوس في البيت .
(٣) الأحوى : الذي خالط سواده خضرة أو خالط حمرته سواد . (٤) الأحمّ : الأسود .
(٥) المقلّد : المزيّن بالحلي . (٦) النّظم : اسم للمنظوم ، والسّلك خيط النظام ، والمراد : العقد .
(٧) صَفْراء : تَطلي بالزعفران وتتطيب . (٨) السّيَراء : ثوب أصفر فيه خطوط من الحرير .
(٩) الغُلَواء : ارتفاع الغصن ونماؤه . (١٠) المتأوّد : المتثني .

قُوى سحرية ، وإذاً فالمرأة مقدَّسة عنده . ومن أجل ذلك تعمَّق في صفاتها حتى بدت في رونقها وبهائها في أكمل صورة .

وفي موضع آخر يربط النّابغة المرأة بالعبادة كأمٍّ ، ويربطها بالشّمس وهي الأم المعبودة ، وجعلها نظيراً للرُّموز المتعدّدة التي رمز بها للشّمس ، وارتبطت بكل ما يرمز إلى الخصوبة والنّماء ؛ لأن أكثر أسماء الآلهة التي عبدوها كانت أسماءَ إناث ، كما يشير إلى ذلك القرآن الكريم .[١] من أجل ذلك صوَّر الشّاعر المرأة في رقتها ونقاء أديمها كالدُّرّة التي يستخرجها الغوّاص ، إلى جانب كونها كالشمس إشراقًا وحسنًا ، يقول النّابغة :

| | |
|---|---|
| قامَتْ تَراءَى بَيْنَ سَجْفَيْ كِلَّةٍ | كالشَّمْسِ يَوْمَ طُلُوعِها بالأسْعُدِ |
| أو دُرَّةٍ صَدَفِيَّةٍ غَواصُهـــا | بَهِجٌ ، متى يَرَها يُهِلَّ وَيَسْجُدِ |
| أو دُمْيَةٍ مِنْ مَرْمَرٍ مَرْفوعَـــةٍ | بُنِيَتْ بِآجُرٍّ يُشادُ وَقَرْمَـــــدِ |

صورة متميِّزة للمرأة ، فجَسَدٌ تعرضه وتتظاهر به لجماله ، و وجْهٌ له ملامح الحُسْن النّادر ، فهي كالدُّرة أو الدُّمية ، وكأن الشّاعر ينحت لها تمثالاً من الكلمات ، والتِّمثالُ له مقاييس وأبعاد ينبغي ألا يخلَّ بها ؛ لأن هذا التّمثال أو الدُّمية له ارتباطات دينية ينبغي أن يُحافِظ الشّاعر على آثارها ، مهما كانت هذه الآثار باهتةً أو موغلة في القدم ، فالتّماثيل كانت – أيضاً – معبودة عندهم . « وارتباطُ هذه الصّورة الجَسَدية بالدُّمى والتّماثيل ارتباطٌ واضح في الشّعر العربيِّ قبل الإسلام ، وهو وثيق الصِّلة بالدّين القديم ؛ إذ كانت هذه

(١) يقول تعالى : ﴿ وَجَعَلوا لَهُ مِنْ عِبادِهِ جُزْءاً إنَّ الإنْسانَ لَكَفورٌ مُبينٌ . أمِ اتَّخَذَ مِمّا يَخْلُقُ بناتٍ وَأصْفاكُمْ بالبنين وَإذَا بُشِّرَ أحَدُهُمْ بِما ضَرَبَ لِلرَّحْمَنِ مَثَلاً ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظيمٌ . أَوَ مَنْ يُنَشَّأُ في الحِلْيَةِ وَهُوَ في الخِصامِ غَيْرُ مُبين . وَجَعَلوا المَلائِكَةَ الذينَ هُمْ عِبادُ الرَّحْمَنِ إناثًا ، أ شَهِدوا خَلْقَهُمْ ، سَتُكْتَبُ شَهادَتُهُمْ وَيُسْئَلونَ . وَقالوا لَوْ شاءَ الرَّحْمَنُ ما عَبَدْناهُمْ ، ما لَهُمْ بِذَلِكَ مِنْ عِلمٍ إنْ هُمْ إلا يَخْرُصونَ ﴾ سورة الزُّخرُف الآيات ١٥–٢٠ ك– رقم السورة ٤٣ .

الدُّمى والتّماثيل تُقدّم قرابينَ ونذوراً في معابد الشّمس – الأمّ – وهي إمّا على هيئة امرأة ، أو على شكل حصان . والمعنى اللُّغويُّ لكلمة ( دُمية ) ما زال يحمل آثاراً دينيّة ، فهي تعني الصّورة المنقوشة من الرُّخام ، وتعني الصّورة المنقوشة التي يظهر فيها اللّون الأحمر . لهذا ترتبط صورتها بوصف المرأة البدينة غالبًا .» [1] وارتباط المرأة بالشّمس يتّضح عندما يقف الشّاعر على الأطلال ، ويبكي وَجْدَه ، يبدأ بذكر الحبيبة التي رحلت ويصفها إمّا بالشّمس مباشرة ، أو بأوصاف تُضفي عليها جمالاً كجمال الشّمس ، يقول :

رَأَيْتُ نُعْماً وَأَصْحابي عَلى عَجَلٍ وَالعِيسُ [2] لِلبَيْنِ [3] قَدْ شُدَّتْ بِأَكْوَارِ [4]
بَيْضَاءَ كالشَّمْسِ وَافَتْ يَوْمَ أَسْعُدِها لَمْ تُؤذِ أهلاً وَلَمْ تُفْحِشْ عَلَى جارِ

فالنّابغة في تصويره لنُعْمى يكاد يقيمها جَسداً حيًّا متحرّكاً في صورة متكاملة ، عناصرُها حركيّةٌ ، بصريّة ، فهي بيضاء كاملةُ الخِلْقة كالشّمس في تمامها ، وللشّمس قداستُها ، وكذلك المرأة .

وإذًا فالمرأة التي بكاها الشّاعر لرحيلها كانت رمزًا للشّمس ، وقد ذكر « أن العرب في الجاهلية قد صوّروا صوراً للشّمس على هيئة إنسان ، وهذا الإنسان يمثل حسناءَ عاريةً .» [5] فاحتفالُ الشاعر برحلته مع المرأة ليس لهواً ، ولا لعباً، وإنما يحتفل بمنظر الشّمس ، ويصوّرها بكامل زينتها . فالمرأة هي نفسُها الشّمس ، ورحلتها رحلةُ عودة . وهكذا يتجدّد الأمل لدى الشّاعر في استمرار الحياة ، فهي – المرأة – عنصرٌ مُهِمٌّ من عناصر الشّعر ، ولها دور كبير في حياة الشاعر ، ولها أثر عظيم استمدّته من المعتقدات بما يدل على ما لها من قدرة

(١) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ( دراسة في أصولها وتطورها ) ط ٣ بيروت ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٣ . ص ٩١ وما بعدها .

(٢) العيس : جمع أعْيَس ، الكريم من الإبل . (٣) البَيْن : الفراق . (٤) الأكوار : جمع كور ، وهو الرَّحل . (٥) أمين مدني : التاريخ العربي القديم . القاهرة ، دار المعارف ، د. ت . ص ٢٢١ .

على الخصب ، فإذا وجدت كانت الحياة ، أما إذا رحلت فالفناء والخَراب . ويبرهن النابغة ويؤكد على ذلك في بكائه الأطلال ، و وصفه الدّيار بعد رحيل المرأة عنها ، يقول :

عُوجُوا فَحَيّوا لِنُعْمٍ دِمْنَةَ [1] الدَّارِ ماذَا تُحَيُّونَ مِنْ نُؤْيٍ وأَحْجَارِ
أقْوَى [2] وَأَقْفَرَ مِنْ نُعْمٍ وَغَيَّرَهُ هُوجُ الرِّيَاحِ بِهَابِي [3] التُّرْبِ مَوَّارِ

إنه يصور واقعًا قد حلّ فعلاً ، فالدّيار قد أقْفرت بعد رحيل المرأة عنها ، فلا تقع عينك إلا على أحجار مبعثرة في كل مكان ، ولا يقع في أذنك إلا صوتُ الرِّياح المخيفة . والشّاعر يوجد علاقةً بين المرأة والعبادة فهي كالشّمس المعبودة ، فإن غابت فلا تعظيم لها حتى تعود ، ولا حياة حتى تَشْرُقَ من جديد ، وكذلك كان رحيل المرأة يؤدي إلى إقفار الدّيار .

« لقد تحولت الصُّوَر الدّينية إلى قوالبَ وتقاليدَ فنيةٍ تعمل على إظهار الصّورة المقدّسة للأم بشكل غير واعٍ عند حديثهم عن المرأة ؛ إذ أجْمعوا لها صفاتِ الخصوبة والأمومة المعبودة التي ارتبطت بالرَّبّة الشّمس في الدّين القديم .» [4]

وقد ورد وصفٌ لآلهة الخصب والحبّ والجمال في ملحمة جُلجامِش ، يقول :

« الإجلالُ لملكة النّساء ، تلك الرّافلة في أثواب البهجة والحب ، المملوءة حيوية وسحراً ومرحاً ونزقًا ، وهي معسولة الشّفاه ، والحياة فيها ، والمسرَّة تزيد وتعظم في حضرتها . ما أحلى مرآها بالنُّقُبِ المرخاة على رأسها ، وبقَوامها الجميل ، وعينيْها اللامعتَيْنِ !» [5]

---

(١) دِمْنة الدار : آثارها . (٢) أقوى : خلا . (٣) هابي الترب : التراب المرتفع الذي أثارته الرياح الشديدة .
(٤) علي البطل : الصورة في الشعر العربي ، ص ٥٧ . (٥) ملحمة جلجامش : ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ . ص ٢٥ .

يقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن عن المرأة : « ويشكّل الحديث عن المرأة في الشعر الجاهلي العنصر الأساسيّ الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقيةُ عناصر القصيدة الأخرى : من الوقوف على الأطلال ، إلى رَصْد الذّكريات العاطفية ، و وصف الرّحيل ، والحيوان ، وغير ذلك من الأغراض ، ومِنْ ثَمّ فإن البحث عن الأصل الميثولوجي الذي يختفي وراء هذا الاحتفاء بالمرأة يمكن أن يفتح لنا الباب إلى الكشف عن أصول هذه الأغراض .» [١]

## ٣- النّاقة و الصّورة

عادةً ما تختفي النّاقة – بمجردِ ذِكْرها في القصيدة – وراءَ رمزٍ من الرُّموز المقدّسة ، فتطالعُنا صورةُ الثّور عند حديث الشّاعر عن ناقته ؛ إذ يعمد إلى وَصْلِ صورتها بصورة الثّور في صُور مطوّلة ، تاركًا صورةَ النّاقة ، مُفيضاً في رسم صورة الثّور بصور تتعلّق بالأثر الدّينيّ . وأبيات النّابغة دليلٌ على هذا التّرابط ، وعلى هذه العلاقة ، إذ يقول :

كأنّما الرَّحْلُ مِنْها فَوْقَ ذي جُدَدٍ ذَبِّ الرِّيادِ ، إلى الأشْبَاحِ نَظَّارِ
سَرَاتُهُ ما خَلا لَباتُهُ لَهَقٌ وَفي القَوائِمِ مِثْلُ الوَشْمِ بالقَارِ

فقد جمعت القصيدة كلّ العناصر التي تَرِد عن الثّور شكلاً ومظهراً ومضموناً . والنّابغة تنحصر صنعته في الصّورة نفسها ، فهو لا يكتفي عندما يُحاول أن يصوّر قوة النّاقة وشدتها وقدرتها على السّير في الصّحراء ، وطول صبرها وجرأتها على السّير – لا يكتفي بصورة واحدة ؛ وإنما يستطرد في خلع صفات مختلفة على هذه الصّورة الجديدة ، فعندما يصور النّاقة بالثّور الوحشي ، يفهم جملة الصّفات التي ذكرت إلى غير هذا من صفات قد تحملها إلى الذّهن صورة الثّور ، الذي حرص النابغة على تصوير جزئياته وخصائصه لِيُبرز

(١) إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ، ص ٣٣٠ .

مكانته . يقول الدكتور محمد زكي العشماوي : « والنابغةُ لا يكتفي بالتّعبير السّريع المباشر في بناء صُوَره ، وإنما كان يستهويه أن يُضيف إلى الصّورة عناصر وعناصر حتى تكتمل عنده ، وإذا به يمضي في الصورة حتى يتمّها في بضعة أبيات قد تزيد وقد تنقُص ، فتحسّ حرص النّابغة على أن يقف عند الجزئيات ويفصّل الصّورة تفصيلاً .» [١]

ولا يخفى أن النّاقة عند العربي حياتُه ، وهي تأتي في أشعاره أقرب إلى الوعي الواقعيّ بحكم معايشتها له ومشاركتها حياته رغم قداستها في الدّيانات العربيّة القديمة . ولكنّ المعايشة القريبة تغلبت في تصويرها على الظّلال الأخرى ، فتَعامَل معها تعامُلَه مع معالم الواقع مِنْ حوله ، وإن لم تكن بالصّورة المباشرة التي يكون عليها الثّور الوحشيُّ مثلاً ، وإنما هي إشارات وإيحاءات لِروابط بعيدةٍ تربطها بمعاني الأمومة أو الخصب . من أجل ذلك يعتزُّ بها العربيّ، مما جعل الشّاعر يَبْلغ في وصفها حدّ الكمال المثاليّ لرغبته في إظهار نفاسة ما يملك ، وهذا من دواعي الفخر الشّخصيّ إلى جانب آثار التّقديس الدّيني لها ؛ فجاءت صوره لها تحمل هذا المعنى عندما ربط بينها وبين المَهاة – الأم – وصوّرها بعنصر من عناصر المرأة وهي الدُّرة التي تضيء بالليل ، وقد يُفصّل في حديثه عنها تفصيلاً يَشي بانفساح النّفْس لها فيصورها تصويراً مفصّلاً من مِثْلِ وصفها بالحُرَّة الكريمة شديدة النّشاط ، كما يظهر من قوله :

حِباؤكَ [٢] وَالعِيسُ العِتاقُ كأنّها هِجانُ المَها [٣] تُحْدَى عَلَيْها الرَّحائِلُ [٤]

فالربط بين المها والمرأة والنّاقة طبيعيٌّ ؛ إذْ كلُّها نماذج للأمومة التي تتركّز في الظّواهر الطّبيعية وترتبط بها ، ومِنْ هذا الربط الذي نراه عند النّابغة يتبين لنا أنها أكرم الإبل وأعتقها لأنها لا تَتْعب ولا تَمَلُّ ، وهي كذلك مُذَكَّرة قوية

(١) محمد زكي العشماوي : النابغة الذبياني ، ص ٢٠٣ . (٢) الحِباء : العطاء .
(٣) المها : بقر الوحش . (٤) الرّحائل : جمع رحالة وهي السّرج يتّخذ للرّكض الشديد .

صُلبة كما يصف ذلك في قوله :

جَاوزْتُهُ بِعَلَنْدَاة مُذَكَّرِة وَعْرَ الطَّريق عَلى الأحْزانِ مِضْمارِ

وهي - أيضاً - سريعة في سيرها يقول فيها :

وناجيَةٍ عَدَّيْتُ في مَتْنِ لاحِبٍ كسَحْلِ اليَمانِي قاصِدٍ للمَناهِلِ

وهي تمرُّ مرَّ الدَّلو في البئر لسرعتها ، ومرَّ قطاةٍ كُدْرِيَّةٍ في لونها :

تَهْوِي هُوِيَّ دَلاةِ البِئْرِ أَسْلَمَها بَيْنَ الأكُفِّ وبَيْنَ الجَمَّةِ [١] الكَرَبُ [٢]
أو مَرَّ كُدْرِيةٍ [٣] حَذّاءَ هَيَّجَها بَرْدُ الشَّرَائِعِ [٤] مِنْ مَرَّانَ أوْ شَرَبُ [٥]
حَذَّاءُ مُدْبِرةً [٦] ، سَكَّاءُ مُقْبِلَةً لِلْماءِ في النَّحْرِ مِنْها نَوْطَةٌ [٧] عجبُ

فعندما يعمد النابغة إلى تفصيل ناقته لِذاتها - كما فعل في الأبيات السابقة- فإنه يُظهر ناقته منفردةً عن الأثر الطقْسِيِّ ، فيقيم لها هيكلاً جسديًّا كامل الخِلْقة ، وهو لا يقيمها ساكنة ، بل يعرِضها مقبلةً مدبرةً ، تمرُّ في سرعة فائقة ، لا تكِلُّ ولا تَمَلُّ . تستند عناصرها إلى الواقع ، وإلى المورث الدِّيني القديم . وَلننظر إلى مثل هذا التَّفصيل الذي جاء في أبيات أخرى يصف فيها ناقته فيقول :

مُوَثَّقَةِ الأنْساءِ ، مَضْبُورَةِ القَرا نَعُوبٍ إذا كَلَّ العِتاقُ المَراسِلُ

صورة مطوَّلة لوصف الناقة ، فهي كاملة الخَلق قوية ، بالغة النَّشاط ، قصيرة الشَّعر ، طويلة الظَّهر :

كأنِّي شَدَدْتُ الرَّحْلَ حينَ تَشَذَّرَتْ عَلى قارِحٍ مِمّا تَضَمَّنَ عاقِلُ
أَقَبَّ كعَقْدِ الأنْدَرِيِّ مُسَحَّـــجٍ حَزابِيَّةٍ قَدْ كَدَّمَتْهُ المَساحِلُ

---

(١) الجَمَّة : البئر يجتمع فيها الماء . (٢) الكرَب : عقد الحبل على خَشَبة الدلو .
(٣) حَذّاء : خفيفة سريعة . (٤) الشَّرائع : مواضع المياه التي تورَدُ . (٥) الشَّرَب : ماء يكون حول الشجرة .
(٦) سكّاء : صغيرة الأذن . (٧) النَّوطة : ورم يكون في حلق البعير .

فالنّابغة لا يكتفي عندما يُحاول أن يصور ناقته وقوتها وقدرتها على السير ، وطول صبرها وجرأتها ، بصورة واحدة ، وإنما يستطرد في خَلْع صفاتٍ مختلفة على هذه الصورة الجديدة .

وإذا كان النابغة قد لجأ إلى الطبيعة ، وفرَّ إلى المرأة ليُسريَ عن أحزانه وآلامه ، فإنه أيضاً يتخذ من ناقته التي يعتزّ بها وسيلة للتّسليه عن همومه ، فهو يقول :

فَسَلَّيْتُ ما عِنْدِي بِرَوْحَةِ عِرْمِسٍ    تَخُبُّ (١) بِرَحْلِي تارةً ، وتُناقِلُ (٢)

ورغم ذلك فهو لا ينسى أن يصفها بصفات القدرة على تخطّي الصّعاب والعقبات ، وقد يتخذ – أيضاً – من وصفه لناقته وسيلةً يظهر بها فنيته وقدرته على الإبداع ، فنحسّ في أبيات له أثر استخدامه للألفاظ المختارة المعبِّرة كما تظهر في المقابلة التي نراها في قوله :

أضَرَّ بِجَرْداءِ النُّسالَةِ (٣) سَمْحَـــجٍ (٤)    يُقَلِّبُها إذْ أعْوَزَتْهُ (٥) الحَلائِلُ (٦)
إذا جاهَدَتْهُ الشَّدَّ (٧) جَدَّ ، وإنْ وَنَتْ (٨)    تَساقَطَ لا وانٍ وَلا مُتَخاذِلُ
وَإنْ هَبَطا سَهْلاً أثارَا عَجاجَـــةً (٩)    وَإنْ عَلَوَا حَزْنًا تَشَظَّتْ (١٠) جَنادِلُ

فإلى جانب صفاتِ القوة التي وصف بها ناقته ، نراه يتخذ منها فرصةً لعرض مهارته اللفظية ، فالمقابلة نراها بين « هَبَطا وعَلَوا » وكذلك بين « سَهْلاً وحَزْنًا » وبين « آثارا عَجاجة وتشظّت جَنادل » وهذه المقابلات تثير الحسّ ، وتقوي المعنى ، ويستخدمها النّابغة لبيان مهارته اللفظية . ويستعرض بعد ذلك صورَه في إطار متكامل جمع له عناصره من خيوط متفرقة منها الحركيُّ والصّوتيُّ .

(١) تَخُبّ : تعدو . (٢) تُناقِل : تضع رجليها مواضع يديها في السير . (٣) النُّسالة : ما تساقط من شَعرها .
(٤) السَّمْحج : طويلة الظّهر . (٥) أعوزتْه : أعجزته . (٦) الحلائل : جمع حليلة وهي زوجة الرجل .
(٧) الشّد : العدو الشديد . (٨) ونَتْ : فترتْ (٩) العَجاجة : الغبار . (١٠) تشظّت : تكسّرت .

وإذا ذكر النابغة ناقته التي تُسرّي عنه ضيقه ، وتكشف غُمته حتى تعود له نفسيته الطبيعية – فإنما يذكر معها رحلته عليها . وهو يمرُّ بالديار ويقف على الأطلال ، ويتذكر الأحباب ، فإذا كان قد خرج يُسرّي عن نفسه الحزينة ، فكيف وما يراه من الدّيار الخالية ، والأرض المجدبة صورةٌ لنفسيته ، وصدًى لما يعاني منه ؟ إلا إذا كان ما يراه من بقاياها يزيح عن نفسه ظلمتها ، ويترك إشراقة فيها ، بما يحمله من ذكريات الماضي الذي يَسْعد له ، وتهنأ نفسه به ، يقول النابغة :

وَقَفْتُ فيها أُصَيْلانًا أسائِلُها عَيَّتْ جَوابًا ، وَما بِالرَّبْعِ مِنْ أحَدِ
إلا الأواريَّ لأيًا ما أُبَيّنُها والنُّؤْيُ كالحَوْض بِالمَظْلُومةِ الجَلَدِ

وفي رحلة أخرى يقول :

وَقَفْتُ بِرَبْعِ الدَّارِ قَدْ غَيَّرَ البِلَى مَعارِفَها وَالسّارِياتُ الهَوَاطِلُ
أسائِلُ عَنْ سُعْدى وَقَدْ مَرَّ بَعْدَنا عَلى عَرَصاتِ الدَّارِ سَبْعٌ كَوامِلُ

فقد وقف بالدّار بعد أن غاب عنها سبعة أعوام ، ويقول الدكتور محمد زكي العشماوي : « ربما تكون سُعدى هذه هي التي غابت عنه ولم يغب عنه الحيُّ ، أو ربما تكون سعدى هذه ليست من أهله ، أو كانت الدّار دارًا وَهْمِيَّة ليس لها وجود حقيقي .» ومهما يكن فإن النابغة يتخذ من كلامه لسعدى منطلقًا للحديث عن النّاقة والرّحلة التي ستنطلق به إلى جوٍّ آخر ، جوٌّ يصنعه لِيَنْسى ما به ، وليخفّفَ من حِدَّة آلامه وحزنه ، فهل يستطيع هذا الطّلل الدّارس ، وذكرى الأحبة أن يهيئ له هذا المتنفّس ؟ إن الشّاعر يجد نفسه في الرّحلة ومظاهر الطبيعة وجهًا لوجه ، فيدرك ذاته لأنه ابنُ هذه الطّبيعة ، من أجل ذلك فهو يتأمل دقائقها ، ويصف جزئياتِها ، وهذا التّأمل يعينه على ما هو عليه . وإن أول ما يتأمله الطّريقُ الذي يأخذ فيه هو وناقته في وضوح الطريق

وفي عمائه ، والصحراءُ على جانبيه في انبساطها أحيانًا ، وفي ارتفاع جبالها أحيانًا أخرى . ولعل في هذا الانبساط ما يُشعر بالأمل بعد الضّيق وتجديد الرّوح ، وامتلاء الصّدر سَعة وانبساطًا ، وفي هذا الارتفاع ما يوحي أيضاً بارتفاع شأنه ، وعُلوِّ همته ومنزلته بين قومه ، فلهذا أثره النّفسيُّ عليه . وبعد سير طويل فيه هذا التّأمل الذي يعيده إلى حالته الطبيعية ، نراه يقف في رحلته أمام الدّار بحنين قويٍّ متذكرًا ماضيه ، ومتأملاً حاضرَه الذي لا يعرف له شيئًا ؛ لأن الطّبيعة قد غيّرت معارف المكان برياحها الهَوْجاء ، وأمطارها الغزيرة ، وسُحبها الكثيفة فعفَتْ وأصبحَتْ قفرًا :

فَمُجْتَمَعُ الأشْراجِ[1] غَيَّرَ رَسْمَها مَصايِفُ مَرَّتْ بَعْدَنا ومَرابِــــعُ
تَوَهَّمْتُ آياتٍ لَها فَعَرَفتُهـــــا لِسِتَّةِ أعْوامٍ وَذا العامُ سابِـــــعُ

إن انتقال النّابغة في أبياته من وصف إلى وصف ، متّخذًا اهتمامًا خاصًّا بالنّاقة والرّحلة لهو اهتمام طبيعيٌّ له دوافعه النّفسية ، وله دوافعه الاجتماعية كذلك . ومن أجل ذلك فهو حريصٌ على أن يصف ناقته بهذه الصّور المتحرّكة؛ ليملأ عيونَنا بشيء ينبض حَيَوية ويتدفّق نشاطًا ، وهذا ما يرجوه لنفسه ، وما يريده لحياته بعيدًا عن الهموم والأحزان . ثم هو يتخذ من هذا الوصف – أيضًا – مجالاً لوصف الطّبيعة بدقائقها فتتتابع صورُه من جميل إلى جميل في تآلف وتآزر وتكامل ، ليُعطينا في النّهاية انطباعَه من رحلته ، وليست الرّحلة كلها في مروره على الدّيار ، وتذكُّر الأحبة واسترجاع أيامه الخوالي ؛ إنما هناك – أيضًا – رحلة الصّيْد التي تتيح للشّاعر أن يفرغ شحناته الانفعالية والنّفسية تُجاه هذا الصّراع بين كلاب الصّيد وثوره ، ليرى لِمَنْ تكون الغلبةُ ويكون الانتصار . ولعل النّابغة يتّخذ من ذلك مخرجًا للابتعاد عن واقعه الكئيب ، فيُظهر نفسه بصورة غير عادية ، وهو ما فعله حين صوّر ثوره تصويرًا

(١) الأشراج : جمع شَرْج وهو الشّعْب ، وقيل : مسايل في الأرض صُلبة ، تدفع الماء إلى الأودية .

بطوليًّا أخذ عليه خيالَه ، وملأ نفسَه إعجابًا ، وكأنه يشعر بذاته وقد تغلَّب على مَنْ حوله ، كما تغلَّب الثور على خصمه أو خصومه ، وهنا يشعر بِزهْو الانتصار ، وحَلاوة الفوز . وقد جاء هذا التَّصوير في أبياته التي يقول فيها بعد أن وصف رحلته وناقته :

أهْوَى لَهُ قانِصٌ [١] يَسْعى بِأكلُبِهِ ... عَارِي الأشاجعِ [٢] مِنْ قُنَّاص أنْمَارِ
حَتَّى إذا الثَّوْرُ بَعْدَ النَّفْرِ أمْكَنَهُ ... أشْلَى [٣] وَأرْسَلَ عَشْرًا كُلُّها ضارِي
فَشَكَّ بِالرَّوْقِ [٤] مِنْها صَدْرَ أوَّلِها ... شَكَّ المُشَاعِبِ [٥] أعْشَارًا بأعْشَارِ
انْقَضَّ كَالكَوْكَبِ [٦] الدُّرِّيِّ مُنْصَلِتًا [٧] ... يَهْوِي ويَخْلِطُ تَقْرِيبًا بِإحْضَارِ [٨]

وهكذا يجد النَّابغة في رحلاته ، و وقوفه بالدِّيار والأطلال ، وتذكُّر الماضي الذي استراح ، ومشاهد الصَّيد التي صوَّرها – عزاءَه وَسَلواه ، وما يُسَرِّي عنه همومه التي كان يعاني منها ، والتي جعلته يصوِّر ليله في غير موضع من شعره بمصدر قلقه الذي يأتيه بالكُدْرة تجثُم عليه لا تَبْرحه ، وكأن الزّمن كله ليل ، فهو لا ينقضي صانعًا جوًّا من الوحشة والقسوة . وليس من شك في أن لهذا كلّه أثره في موقف الشّاعر من التَّصوير الفنِّيّ في شعره ، فلم تكن مجرد مظاهر طبيعيَّة أو بيئيَّة ، بقدر ما هي عنصرٌ من عناصر بيان العلاقة بين الإنسان والمكان الذي يعيش فيه ، والزَّمان الذي يحس به ؛ ولذلك كان الشّاعر يجد متنفَّسه في تطلعه لمظاهر الطَّبيعة والكون ، يخفِّف به حِدَّة الألم ، فيسبح في رموز هي أقرب الأشياء إيحاءً له بالسَّكينة والهدوء ، والطُّمأنينة ، فهو يتأمل متدبِّرًا متبصِّرًا لكلِّ ما يقع عليه ، فصوَّره صورًا رائعة نفسرها تبعًا لوجداناتنا ولمؤثِّرات الشّاعر؛ لأن المعنى في الشعر يُحرِّر نفسه من صاحبه ، ويوجدها في وِجدانات غيره من

(١) القانص : الصائد . (٢) عاري الأشاجع : واحدها أشجَع ، وهي عروق ظاهر الكفّ . (٣) أشْلَى الكلبَ على الصيد : أغراه . (٤) الرَّوق : القَرْن . (٥) المشاعب : الذي لا يهاب الموت . (٦) الكوكب الدُّرِّي : الكوكب المتوقّد . (٧) المُنْصلت : الجادّ المسرع . (٨) التَّقريب والإحضار : نوعان من العَدْو .

البشر وعقولهم على اختلاف أنواعهم وأزمانهم ، ولذلك يَظلُّ الشّعر إلى الأبد يعرِض نفسه على كلّ جيل .

فالنّابغة قد يُهدّئ من نفسه بما يستمده من الطّبيعة المحسوسة ، متأمّلاً متدبّراً ، أو بما يتذكّره من ماضيه وهو يتنقّل من مكان إلى آخر ، أو في المرأة التي وصفها وصفاً دقيقاً ، أو معتمداً على خياله في الوصف ، مستغلًّا مهارته في اختيار الألفاظ التي تنشُر ظلالها في نفوسنا بما لها من إيحاءات ودِلالات . إن الدُّنيا حينما تمطر من حوله ، وما يصاحب هذا المطر من ظواهر ، وما ينتج عنه من الصّور – كل ذلك له دلالة في شعر النّابغة ، قد تكون نفسيةً حيث يتّخذ من هذه الظواهر وسيلةً تُنسيه اضطرابه وقلقه ، ويدفعه ذلك بالطّبع إلى افتنانه في الصّورة التي يقدمها لنا ؛ فالبرق والسّيل والغيث يُشكّل أحاسيسَ ومشاعرَ عند الشّاعر في قوله :

سَقَى الغَيْثُ قَبْراً بين بُصْرَى وجاسِمٍ[1]
بغَيْثٍ مِن الوَسْمِيّ[2] قَطْرٌ و وابِلُ[3]

فالنابغة يعبِّر عن المطر – وهو مظهرٌ من مظاهر الطّبيعة التي كان يتأملها – بلفظ « الغيث » الذي وصفه بأنه من الوَسْمِيّ حيث المطر في أوله رقيقٌ خَفيف ، وحيث يَزْداد بعد ذلك ، فيعمُّ الخير ، وينبتُ الرَّيْحان والمسك والعنبر، فتُحيط القبرَ بأطيب رائحة ، فهو نَجْدة للعربيّ . ومن أجل ذلك كان الاتّجاه إلى المطر يعني الأمنية التي تتعلّق بالحياة ، ولا تبدو هذه الأمنية في أشدّ حالاتها إلحاحاً إلا أمام الموت « وقد عبر عنه – أيضاً – بالحياة ؛ فالماء حياةٌ ، وارتباطُ الماءِ بالتّكوين ونشأة الحياة وإعادة الخصوبة إلى الأرض كلّما فقدتْها ، لذلك كان الاتّجاه إلى المطر – بهذه الصفة – يعني الأمنية التي تتعلّق بالحياة .»[4]

(١) بُصرى وجاسم : موضعان بالشام . (٢) الوسْميّ : أول المطر . (٣) الوابل : أشد المطر .
(٤) جواد علي ، تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٥ بغداد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٥٥ . ص ٢٤١ .

إن النّابغة يستمطر السّماء على قبر حبه ، وطلبُ السقيا لقبور الأحِبّاء أمرٌ يقبَلُه المنطق الواعي ، ولا زلنا نرى هذا إلى يومنا الحاضر ، فالنّابغة يدعو للقبر أن تُساقِطه السّماءُ مطراً ، ذلك أن للمطر في حياتهم أثراً بالغاً في معتقداتهم ، فهو مصدرُ خير وبركة ونعمة ، يقول النابغة بعد البيت السابق :

فآبَ مُصَلُّوهُ [١] بِعَيْنٍ جَلِيَّةٍ وَغُودِرَ بِالجَوْلانِ حَزْمٌ وَنائِلُ

يقول : رجع أولُ القوم مِمَّن كان معه بخير ليس يَبين ، ثم جاء الآخرون – وهم المُصَلّون – « بِعَيْن جَلِيَّة » أي بخبر صادق – أن النُّعمان بْنَ الحارثِ قد مات – وإنما أخذه من السّابق أو المُسَلّيّ ، وكأن الخبر الأول لم يَصْدق ، فَصَدق الثاني « قال أبو عبيدة : مُصَلّوه يعني أصحاب الصّلاة ، وهم الرُّهبان وأهل الدّين منهم ، وقوله : ( بعين جَلِيّة ) أي عَلموا أنه في الجَنّة ، وقوله : ( غودِرَ بالجَوْلان ) أي دُفِنَ وتُرِك هناك .» [٢]

« ولما كان من صفات الخالق الرَّحمة ، فقد أصبح الماء رحمة ، والنّابغة يجعل من السّحاب وما يُسقطه من أمطار رمزاً على ازدهار الحياة وخصوبتها . وما من شك في أن من وراء ذلك أسراراً وأسراراً ، تكشف الصّورة الفنية عن دلالتها ؛ لِتُعلن أهمية الماء فى حياة العربيّ وسط الصّحراء ، حتى إنهم صوّروا السّماء على هيئة أنثى يتحلّب المطر من ثَدْيَيْها ، وصوّروها على هيئة بقرة كبيرة الضَّرْع .» [٣] ويقول جيمس فريزر : « فالمطرُ عِماد الحياة وارتبطت به مُمارساتٌ شتى كما هي العادة في كلّ بقاع العالم التي تعتمد على المطر .» [٤] وفي تَجْوال النّابغة في الطّبيعة متأملاً دقائقَها ، متنّقلاً من مكان لآخر متدبّراً ، رأى

---

(١) المصلّي : الثاني من الخيل في السّباق ، والسّابق الأول . (٢) محمد أبو الفضل إبراهيم : من شرح الأعلم الشنتمري للديوان ، ص ١٢١ هامش . (٣) نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث . عُمّان ، مكتبة الأقصى ، ١٩٧٦ . ص ١٥٧ .

(٤) فريزر ، جيمس : الغصن الذهبي ، ج ١ ، ترجمة أحمد أبو زيد وآخرين . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ . ص ٢٤٩ .

في الطلل ثُماماً ومَوْقِدَ النّار :

فَما وَجَدْتُ بِها شَيْئاً ألوذُ بِهِ     إلا الثُّمامَ [١] وَإلا مَوْقِدَ النّارِ

فتساءل عن أهميّة النّار عند العربيّ ، وماذا تعني عنده ، مما جعلها تتكرّر في غير موضع في الشّعر ، وما ارتباطُها بنزول المطر ، وما لها من إيحاءات ودلالات . « إن ارتباطها بنزول المطر ارتباطٌ قديم ؛ فقد كان العرب إذا تتابعت عليهم السّنونَ ، واشتدّ الجَدْب ، قاموا بِطَقْسِ الاسْتِمْطار ، فيجتمعون ويَجْمَعون ما يقدرون على جمعه مِنَ البَقر فيَصْعدون جبلاً ، ويَعْقِدون في أذنابها أغصانَ الشّجر ، ثم يُشْعلون فيها النّيران ويَضِجّون بالدُّعاء ، والتّضرُّع ليسقط المطر .»[٢] وربما كانتِ النّار تمثّل مظهراً من مظاهر العبادة عندهم ، ولها طَقْسٌ شعائريٌّ في حياتهم ، فمن الطُّقوس أن العرب كانوا يقيمون حِلْفَهم عند نار يوقِدونها لذلك ، ويُقْسِمون عندها ، ويُسمّونها نارَ الحلف ، وفي الحِلْف قَسَمٌ وتعهُّد بالصّداقة ، والأمانة ، وألا يغدر الحليف بحليفه . دليلُ ذلك أنهم كانوا يعقدون معاهداتِهم ومحالفاتِهم عند معبوداتهم ، وفي أماكنهم المقدّسة ، ثم يأتون أحياناً بطقوس وإشارات تؤكد هذا الحِلْفَ وتوثّق من رباطه . وربما أراد النّابغة إظهارَ مفارقةِ القَدَر في إظهار رمز للحياة ، وإظهار رمزٍ للفناء ، والحياة التي كانت ، والحياة التي حلت محلّها . وهذه الصّلة التي عقدها الشّاعر بين النّبات والنّار والزّمن تدلّنا على موقف الشّاعر المبين من هذا الطلل ، وما يعبّر عنه في نظره ، يقول الدكتور علي البطل : « إن النّار ترتبط ارتباطاً أساسيًّا في طقوس الاسْتِسْقاء .» [٣]

وليس من شك في أن أغلب الصُّور عند النّابغة مستمَدٌّ من الحواسّ ، إلا أنه

(١) الثُّمام : عُشْب من الفصيلة النَّجيليّة .

(٢) أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب . القاهرة ، المطبعة الرحمانية ، ١٩٢٦ . ص ٢٢٦ .

(٣) علي البطل : الصورة في الشعر العربي . ط ٣ بيروت ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٣ . ص ٢٢٩ .

لا يمكن أن نغفل الصُّوَر المتأثرة بالمعتَقَدات ، والطُّقوس ، والدِّيانات ، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصّور الحسِّية ، أو يقدمها الشّاعر أحياناً في صور حسِّية ، وهكذا « كان الإنسان البدائيُّ لا يتصوَّر عالَمه الطَّبيعي صامتاً ، وإنما يتصوره حيًّا مدركاً . ومن خلال ذلك السُّلوك تُجاه ظواهر الكون كانت نظريتُهم للأشياء ، وكانت معتقداتهم .» [1]

## ٤ - الثّور و الصّورة

لقد اتّخذ النّابغة من القصة مرآةً يعكس عليها صورةَ أمرٍ آخر غير موضوع القصة الأصليّ . والأسلوب القَصصيُّ فيه لمحات وإشارات تفسِّرها حكايات قد تكون شائعةً بين النّاس . والنابغة لا ينظر إلى القِصَّة على أنها موضوع من موضوعات الشّعر ؛ وإنما هي مَثَلٌ يضربه أو عبرة يسوقها ، وربما كانت لوناً من ألوان التّصوير الرّمزي تتعلّق بمطامع لهم ، أو تتعلّق بمعتقداتهم ودياناتهم ، أو تتعلّق بحالتهم النّفسية . وَلنأخذ مثلاً قصة الثّور في شعر النابغة ، فإنها تصوِّر حالته النّفسية التي كان عليها عندما وُشِي به إلى النُّعمان ، إذا تناولناها من الوِجْهة النّفسية . وحين نستعرض أحداثها في أبياته التي يقول فيها :

فَارْتاعَ مِنْ صَوْتِ كَلابٍ ، فَباتَ لَهُ
طَوْعَ الشَّوامِتِ مِنْ خَوفٍ وَمِنْ صَرَدِ
فَبَثَّهُنَّ [2] عَلَيْهِ ، واسْتَمَرَّ [3] بِــــهِ
صُمْعَ [4] الكُعُوبِ بَرِيّاتٍ مِنَ الحَرَدِ [5]

لقد ذُعِر الثّور ذعراً شديداً عندما سمع صوت قانصٍ يهتف بِكِلابِه ، وكان

(١) عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب . القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٦ . ص ١٢٩ .
(٢) بثّهُنّ عليه : بث الصائد الكلاب على الثور فرفَس .
(٣) استمرّ به : نهض بالثور .
(٤) صُمْع الكعوب : كعوبها دقيقة وليست رَهِلة المفاصل .
(٥) الحرَد : استرخاء العصب أي بريئات خاليات منه .

أول ما لقيه منها ضُمْران ، ونشبَ بينهما صراعٌ عنيف :

وَكانَ ضُمْرانُ [١] مِنْهُ حَيْثُ يُوزِعُه [٢]
طَعْنَ المُعارِكِ عِنْدَ المُحْجَرِ[٣] النَّجُدِ [٤]
شَكَّ الفَرِيصَةَ [٥] بِالمِدْرَى[٦] ، فَأَنْفَذَها
طَعْنَ المُبَيْطِرِ[٧] إِذْ يَشْفِي مِنَ العَضَدِ[٨]

فتعالت أصوات الكلاب المفزعة ، وتركت أثرها المخيف في النفس ، ودارت المعركة ، واستنزفت الدماء ، واستمرت الحركة الظاهرة في الصيد الذي انتهى بأن الكلب طعن طعنة نجلاء أودت به ، بعد ألم مرير ، فقد استطاع الثور أن ينفذ بقرنه في كتفه حتى أخذ يتلوى وينقبض من شدة الوجع ، وانتهت الصورة التي ينقلها لنا عن الصيد بكل تفاصيلها ودقائقها الحركية والصوتية حيث يقول :

كأنّه خارجاً مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِه
سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوهُ عِنْدَ مُفْتَأَدِ
فَظَلَّ يَعْجُمُ [٩] أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضاً
في حَالِكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ[١٠] غَيْرِ ذِي[١١] أَوَدِ

صورة للسَّفُّود الذي نسيَهُ القوم في موضع النّار فَالتهب واحمرَّ ، إلى جانب صورة الصّراع بين الثّور والكلب ، فتكتمل الحَبْكة الفنّية في قصة الشّاعر بعد أن يضيف هذا المشهدَ الذي رأى فيه واشِقّ ما أصاب أخاه ، وعلم أنه لن

(١) ضُمران : اسم كلب . (٢) يُوزِعه : يغريه . (٣) المُحْجَر : الملجأ (٤) النَّجُد : الشجاع .
(٥) الفَريصة : عقِب الفارس . (٦) المِدْرى : القَرْن . (٧) المُبَيْطِر : البَيْطار .
(٨) العضَد : داء يصيب العضد . (٩) ظل يعجمُ : ظل الكلب يمضغ أعلى قرن الثور .
(١٠) الصّدق : الصُّلب . (١١) الأوَد : الاعوجاج .

يستطيع مساعدته فَأحْجَم عن لقاء الثّور إبقاءً على نفسه ، وقد أخذه اليأس من أن يصيده لصاحبه ، كما كانَ يبغي ، يقول النابغة :

لَمَّا رَأى واشِقٌ (١) إقْعَاصَ (٢) صَاحِبِهِ ... وَلا سَبِيلَ إلى عَقْلٍ (٣) وَلا قَوَدِ (٤)

قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ : إنّي لا أرَى طَمَعًا ... وَإنَّ مَوْلاكَ (٥) لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِدِ

إن هذه الصّورة تخرج عن مدلولها التّقليدي لتصوُّر الحالة التي كان عليها النّابغة ، وهو يمدح النُّعمان ، ويعتذر إليه ، فكأنه طعن طعنة تألّم لها ألمًا مبرحًا ، لا يستطيع احتماله والصّبرَ عليه ، فأنساه ذلك كلَّ شيء حوله ، فهو يعيش في حالك الليل مسهّدًا لما يجد من الوجع ، ولكنه أمام هذا الضّيق والقلق لا يعدم الانتصار والفوز ، فلا بد أن يجد مخرجًا للوصول إليه فاستخدم هذه الوسيلة التي يقول فيها :

فَتِلْكَ (٦) تُبْلِغُني النُّعْمانَ إنَّ لَهُ ... فَضْلاً عَلى النّاس في الأدْنَى وَفي البَعَدِ

وإذا كان النّابغة قد اتّخذ من وصف الثّور وسيلة إلى تصوير ضيقه وقلقه وخوفه ، في سلسلة من الصّور العاديّة المُتراكمة – فإنه راح يحقّق انتصاره على تلك المشاعر من خلال وصفه لنفسه ، فهو يُريد الرِّفعة إذ هو يَفْضُل جميع النّاس . وهذه الصّورة التي قدمها النّابغة بين الثّور والكِلاب لِيُعبر عما بنفسه من عواملَ نفسيةٍ – هي تنفيسٌ عن حزنه وقلقه كما صوّر أحوال الثّور النّفسية ، واصفًا تردُّدَه ، وخوفَه وهلعه ، وجُرْأته وتوتُّره وغضَبه وضيقه ، وصبرَه وجزعَه وقلقَه وسهادَه ، ثم إقدامه وإرادتَه وعَزْمَه .

وإذا كانت قصة الثّور في شِعْرِ النّابغة لها دِلالتها من النّاحية النّفسية ، فهي – أيضًا – متعلقةٌ بالمكانة الدّينية لهذا الثّور ، فهو رمز للإله القمر ، وكما

(١) واشق : اسم كلب . (٢) الإقعاص : القتل . (٣) العَقْل : الدّية (التّعويض عن القتل الخطأ) .
(٤) القَوَد : القِصاص (قتل النفس بالنفس في حال القتل العَمْد) . (٥) مولاك : رب الكلب (قتلت كلابه فلم يَسْلم ولم يصد) (٦) فَتِلْك : يعني الناقة التي تشبه الثّور في قوتها ونشاطها .

عُبِدت الشَّمس ، عُبِد القمر ورمز له برموز متعدِّدة الصّورة ، وعَبّر أشكال مختلفة كشكل ثورٍ مثلاً ، ولا يخفى ما بين الهلال وقرنَي الثّور من تشابه في الصّورة ، ويقول في ذلك الدكتور جواد علي : « لقد عُرِف القمر باسم ثَوْر ، ولم يكن عَرَب الجنوب وحدَهم قد انفردوا بعبادته ، فقد عُبِد عند شعوب ساميّةٍ أخرى .» [١]

من أجل ذلك رسم النابغة صورة كاملة متصلة لهيكل الثّور رسماً دقيقاً ، واصفاً جميع أجزائه وأعضائه و وظائفها ، وكانت النّظرة إليه متأثرة بالتّقديس الدّيني كما يقول الدكتور نصرت عبد الرحمن : « فالثّور مرتبط بِالقمر ، والصّياد وكلابه مجموعة من النجوم .» [٢] ويستقصي النابغة معانيه فيقول :

مُطَرَّدٍ[٣] أفْرِدَتْ عَنْهُ حَلائلُهُ ... مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ أوْ مِنْ وَحْشِ ذي قارِ[٤]
مُجَرَّسٍ[٥] وَحِدٍ[٦] جَوْنٍ[٧] أطَاعَ لَهُ ... نَبَاتُ غَيْثٍ مِنَ الوَسْمِيِّ[٨] مِبْكَارِ[٩]

فالثّور قلق متوجّس ، لا يستقر ولا يأمن لكثرة ما تعرّض له من هجمات الأعداء ، ويظهر الوصف النّفسيُّ للثّور في قوله : « أفْرِدَتْ عنه حلائلُه » حتى الطّبيعة من حوله غاضبة ، يظهر ذلك من ظلمتها ، وفي برقها وريحها وبردها وصرّها ، من أجل ذلك يلجأ إلى مكان يحتمي به من الريح والأمطار حتى يسفر الصباح :

بَاتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ شَهْبَاءُ تَسْفَعُهُ[١٠] ... مِنْها بِحَاصِبٍ[١١] شَفَّانٍ وأمْطَارِ
وَباتَ ضَيْفًا لأرْطَاةٍ[١٢] وَالجَأَهُ ... مَعَ الظَّلام ِ إلَيْها وابِلٌ سارِي

(١) جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٦ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٣ . ص ١٧٤ .
(٢) نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشّعر الجاهلي ، ص ١٣٩ وما بعدها .
(٣) مُطرّد : يحاول الصياد صيده فلا يستقر .
(٤) وجرة ، وذي قار : موضعان .
(٥) مُجرّس : مجرّب للهجمات من أعدائه .
(٦) وَحِدٍ : منفرد بنفسه .
(٧) الجَوْن : الأسود ، الظُّلمة .
(٨) الوسمي : أول المطر .
(٩) المِبْكار : الذي تَعوّد التبكير .
(١٠) تَسفَعه : تضربه .
(١١) الحاصب : الريح المثيرة للتراب والحصباء .
(١٢) أرطاة : واحدة الأرْطى نبات شجيريّ من الفصيلة البطاطية .

وهنا يتكرر الفعل « بات » الذي أشرت إليه في دلالة الألفاظ عند النّابغة ، فقد عمد إلى تكراره ليظهر مدى الخوف الذي أدركه فجعله طَوْعَ قوائمه ، وكأنّ هذا التّكرار أصبح رمزًا ثابتًا في الأعماق المظلمة للشّاعر مما كان له أثر عميق في نفسيته ، حتى من مشهد الصّياد بكلابه الضّارية التي هاجم بها الثّور ، وكان يمكنه الفرار إلا أن عِزّة نفس المحارب تدعوه إلى خوض المعركة . وهي في الواقع تصوير لعزة نفس النّابغة من النّاحية النّفسية أيضاً .
يقول الدكتور نصرت عبد الرحمن : « والثّور رمز وهو يظهر دائمًا قريبًا من شجرةٍ ليَحتمي بها من البرد والرّيح والمطر ، وهذا الذي يتعرّض له يوحي بالأصل الذي نبعت منه الصّورة ، فالقمر الذي يظهر حين يظهر في بداية الليل يتعرّض في ليل الشّتاء لأن يَحْجبَه السّحابُ المظلم ، فيتصور الذّهن البدائي عدوانًا على الإله من هذه الظّواهر الطّبيعية الشّريرة ؛ فيلجأ إلى قُوَى خَيِّره تساعده لأن يحتميَ بها . حتى إذا جاء الصّباح ، تعرّض لمحنة أخرى ، محنةِ الصّراع بين الصّائد وكلابه ، وهي مجموعة الكواكب في السماء .» [1]
ويكمل النابغة صورته في هذه الأبيات :

أَهْوَى لَهُ قانِصٌ يَسْعى بِأَكْلُبِهِ ... عَاري الأَشاجِعِ مِنْ قُنَّاصِ أَنْمَارِ
فَشَكَّ بِالرَّوْقِ مِنْها صَدْرَ أَوَّلِها ... شَكَّ المُشَاعِبِ أعْشَارًا بِأَعْشَارِ
وَظَلَّ في سَبْعَةٍ مِنْها لَحِقْنَ بِهِ ... يَكُرُّ بِالرَّوقِ فيها كَرَّ إِسْوارِ

« فلقد أعطت صورةُ الثّور الذي انتصر على الكلاب في مشهد الصّيد قيمةً للإنسان الذي يريد استمرار الحياة ، فهو يريد في الوقت نفسه أن يَبْقى ذا مبدإٍ مرتبطٍ بالذّات العُلويّة . إنه يقاوم نزعات الشّر المتمثّلة في كلاب الصّيد وفي

(١) نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشّعر الجاهلي ، ص ١٣٩ وما بعدها .

الصّائد ، حتى تظل القيمة مع الحياة مستمرّة .» [١] وهكذا يوحي هذا القَصص الذي ينسجه الشّاعر بأفكاره حول الحيوان بارتباطات معيّنة في حياته ، يصفها بالقلق والضّجر والهمّ والنّكد ، وهو يستمر على هذا النّمط من السلوك في بيان حالته النّفسية من خلال وصفه للثّور ، عندما بات بِرَمْلٍ مُنْعطفٍ يرقبه لِئَلا ينهال عليه :

بَاتَ بِحِقْفٍ مِنَ البَقَّارِ يَحْفِزُهُ     إذا اسْتَكَفَّ قَليلاً تُرْبُهُ انْهَدَما

وفي تأكيدٍ لسوء ليلته التي باتها ينتظر الصّباح لما يلاقيه من عَنَتٍ ، يقول أيضاً :

فَبَاتَ كأنّه قَاضِي نُذُورٍ     شَرَى لِله ، ينْتَظِر الصّباحَا

« فالثّور لا يظهر إلا مع قدوم الليل ، ورحلته في فصل الشّتاء ، و واضح أن القمر لا يأبَه بِهِ أحد عند ظهور الشّمس . ولعل الذّهن القديم يعتقد بموته في هذه الفترة ، أو على الأقل بضعفه ضعفاً بَيّناً ، حتى إن أعداءه تهاجمه عند ذلك في جرأة وشراسة ، وحتى إنه يفر منها قبل أن تحمله العِزّة على مواجهتها .» [٢] ويقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : « و أول ما نلاحظه على هذا الشّعر أنه قد تطوّر بالصّورة تطوّراً واسعاً ، إذ اسْتحالت على أيدي شعرائه من أمثال النّابِغَةِ الذُّبْيانِيِّ ، وَالأعْشَى وَأوْس بْن حُجْرٍ وزُهَيْرِ بْن أبي سَلْمى ، وغيرهم من الشّعراء الكبار ، إلى لوحات فنية وقَصصِيّة رائعةَ ، تتّخذ من قصص الصّيد وسيلةً فنية وموضوعية ، لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم .» [٣] ومن خلال هذا المفهوم فإن لقصة الثّور دلالتها الرّمزية في شعر النّابغة ، حيث أسهم الموروث الدّينيّ في تشكيل صورتها تشكيلاً رمزيًّا . وقد

---

(١) جواد علي : المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٦ بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٣ . ص ٢٠٩ .

(٢) علي البطل : الصورة في الشعر العربي ، ص ١٧٩ .

(٣) إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ، ص ٣١٦ .

عرضتُ لقصة الثّور من خلال هذا الموروث ، بعد أن تناولتها تناولاً تقليديًّا متعارَفًا عليه . وفي الحالتين أبرز الشّاعر الثّور بصورة القوة المكتَمِلة ، والعَظمة القاهرة ، والإرادة الخالقة ، والجَبَروت المتحكّم . فنَظرة الشّاعر لصورة الثّور ، وبيان مكانته تُبيِّن أنه كان إلهًا قديمًا ، اختُزِل فيما بعدُ إلى رَمزٍ ، ومن ثَمَّ فالنَّظرة إليه تحوي كثيرًا من الرَّواسب العقائديَّة ، وليس ضَرْبُ الثّور من قبيل ضَرب القويِّ لِيهابَ الضَّعيف ، كما علَّل الجاحظ [١] ؛ وإنما هذا إشارةٌ لِطَقْسٍ سحريٍّ قديم مارسه الإنسان الجاهليُّ . ولا شك أن هذا الطَّقس له علاقة بأشياءَ أخرى كالسُّقيا وَالإرْواء والإخْصاب ، والمَطر كما أشرنا . وليس من شكٍّ في أن القصة ترمي إلى أداء غرض فنيٍّ طليق فيما تعرضه من الصُّور والمشاهد ، جاعلةً الأداء الفنِّيَّ أداةً مقصودة للتَّأثير الدِّينيّ فتخاطب حاسَّة الوِجدان الدِّينية ، بلغة الجمال الفنِّية . والفنُّ والدِّينُ صِنوانِ في أعماق النَّفس، وقرارة الحِسِّ . وإدراكُ الجمال الفنِّيِّ دليلُ استعدادٍ لتلقّي التَّأثير القصصيِّ حين يرتفع الفنّ إلى هذا المستوى الرَّفيع ، وحين تصفو النَّفس لِتلقّي رسالة الجمال.

يقول الدكتور علي البطل : « نستطيع أن نقول إن تعميمَ جان بارتليمي في قوله : ‹‹ كان الفنُّ في المجتمعات البدائية مرتبطًا عادة بالسِّحر لأنه كان يؤدِّي لدى الشُّعوب القديمة وظيفةً مقدَّسة . ولقد ظلَّ الفنُّ هكذا في خدمة الطُّقوس زمنًا طويلاً ، لدرجة أنه لم يكن يوجد فنٌّ إلا كان فنًّا دينيًّا ›› – إنما هو تعميمٌ لا تنقصه الشَّواهد المؤيِّدة .» [٢]

---

(١) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ، مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٤٠ . ص ٢٠ .
(٢) علي البطل : الصورة في الشعر العربي ، ص ٤٢ .

# قائمة المراجع


- **إبراهيم عبد الرحمن** : أشكال التجديد في شعر الغزل ، بين القديم والجديد . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٧ .

- **إبراهيم عبد الرحمن** : الشعر الجاهلي ؛ قضاياه الفنية والموضوعية . ط ٣ القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٤ .

- **ابن حبيب** : المحبر ، تحقيق إيلزة ليختن . بيروت ، دار الآفاق الجديدة، د. ت. (طبعة حيدرأباد) .

- **ابن رشيق** : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٥٥ .

- **ابن سلام** : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٢ .

- **ابن سنان** : سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي . القاهرة ، مكتبة صبيح ، ١٩٦٩ .

- **ابن طباطبا** : عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٥٦ .

– **ابن الكلبي** : الأصنام ، تحقيق أحمد زكي . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ .

– **ابن المعتز** : البديع ، تحقيق كراتشكوفسكي . لندن ، ١٩٣٥ . (مطبوعات جب التذكارية)

– **أبو حاتم الرازي** : الزينة في المصطلحات الإسلامية العربية ، تحقيق حسين ابن فيض الله الهمداني . القاهرة ، ١٩٥٦ .

– **أبو هلال العسكري** : كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي . القاهرة ، عيسى الحلبي ، ١٩٥٢ .

– **أحمد الأمين الشنقيطي** : المعلقات العشر . حلب ، دار الكتاب العربي ، ١٩٨٣ .

– **أحمد جمال العمري** : شروح الشعر الجاهلي . ج ٢ : مناهج الشراح . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ .

– **أحمد كمال زكي** : الأساطير . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ .

– **أحمد الحوفي** : الغزل في العصر الجاهلي . القاهرة ، مطبعة نهضة مصر، ١٩٦٢ .

– **أحمد شوقي** : الشوقيات . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٧٠ .

– **الأصفهاني ، أبو الفرج** : الأغاني ، تحقيق عبد الكريم إبراهيم الغرباوي ، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .

– **الآمدي** : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر.

ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥ .

– **أمين مدني** : التاريخ العربي القديم . القاهرة ، دار المعارف ، د. ت .

– **إيليا حاوي** : النابغة ؛ سياسته وفنه ونفسيته . ط ٢ بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٨١ .

– **ثعلب** : قواعد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي . القاهرة ، مصطفى الحلبي ، ١٩٤٨ .

– **جابر عصفور** : الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب). ط ٢ بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٣ .

– **الجاحظ** : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ، مصطفى الحلبي ، ١٩٤٠ .

– **الجاحظ** : رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٦٥ .

– **الجرجاني ، عبد القاهر** : أسرار البلاغة ، تحقيق هـ. ريتر. إستانبول ، مطبعة وزارة المعارف ، ١٩٥٤ .

– **الجرجاني ، عبد القاهر** : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي . القاهرة ، عيسى الحلبي ، د. ت .

– **جرجي زيدان** : العرب قبل الإسلام . القاهرة ، مطبعة الهلال ، ١٩٠٨ .

– **جواد علي** : تاريخ العرب قبل الإسلام . بغداد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٥٥ .

– **جواد علي** : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . بيروت ، دار العلم

للملايين ، ١٩٧٣ .

– **حازم القرطاجني** : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة . تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ .

– **الرضي** : تلخيص البيان في مجازات القرآن ، تحقيق محمد عبد الغني حسن . القاهرة ، عيسى الحلبي ، ١٩٥٥ .

– **ريتشاردز** : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي . القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٦٣ .

– **سيد قطب** : التصوير الفني في القرآن . ط ٤ بيروت ، دار الشروق ، ١٩٧٨ .

– **شوقي ضيف** : العصر الجاهلي . ط ١١ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٦ .

– **طه حسين** : في الأدب الجاهلي . ط ١٥ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٤ .

– **عباس محمود العقاد** : اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية). القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٦٠ .

– **عبد المنعم تليمة** : مقدمة في نظرية الأدب . القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٦ .

– **علي البطل** : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها) . ط ٣ بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨٣ .

– **عمر الدسوقي** : النابغة الذبياني . ط ٦ القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٥ .

– **فريزر ، جيمس** : الغصن الذهبي ، ترجمة أحمد أبو زيد وآخرين . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

– **قدامة بن جعفر** : نقد الشعر ، تحقيق س . أ . بونيباكر . ليدن ، بريل ، ١٩٥٦ .

– **القرشي ، أبو زيد** : جمهرة أشعار العرب . القاهرة ، المطبعة الرحمانية ، ١٩٢٦ .

– **كاسيرر ، إرنست** : مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، ترجمة إحسان عباس . بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٦١ .

– **المبرد** : الكامل ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته . القاهرة ، دار نهضة مصر ، د. ت .

– **محمد زكي العشماوي** : النابغة الذبياني . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٩ .

– **محمد غنيمي هلال** : دراسات ونماذج من مذاهب الشعر ونقده . القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣ .

– **محمد غنيمي هلال** : المدخل للنقد الأدبي الحديث . ط ٢ القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢ .

– **محمد غنيمي هلال** : النقد الأدبي الحديث . القاهرة ، دار نهضة مصر، ١٩٧٣ .

– **محمد مصطفى بدوي** : الإحساس بالجمال . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د. ت .

– **مصطفى الشورى** : الشعر الجاهلي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٦ .

– **مصطفى ناصف** : الصورة الأدبية . بيروت ، دار الأندلس ، د. ت .

– **ملحمة جلجامش** ، ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .

– **النابغة الذبياني** : ديوان النابغة الذبياني ، صنعة ابن السكيت ، تحقيق شكري فيصل . بيروت ، دار الفكر ، ١٩٩٠ .

– **نجيب محمد البهبيتي** : تاريخ الشعر العربي . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٨١ .

– **نصرت عبد الرحمن** : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث . عمان ، مكتبة الأقصى ، ١٩٧٦ .